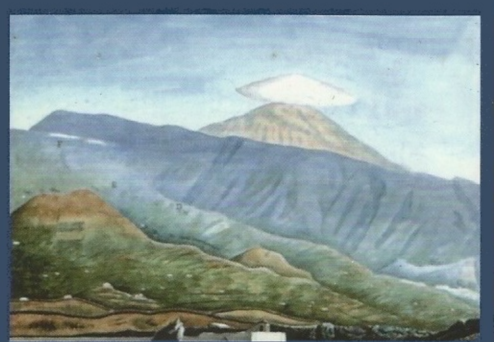
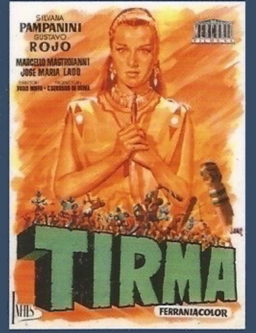
LA MULTIPLICIDAD DE LA IMAGEN

MULTIMEDIA, FOTOGRAFÍA Y CINEMATOGRAFÍA EN CANARIAS

Franck González
Carmelo Vega
Fernando Gabriel Martín



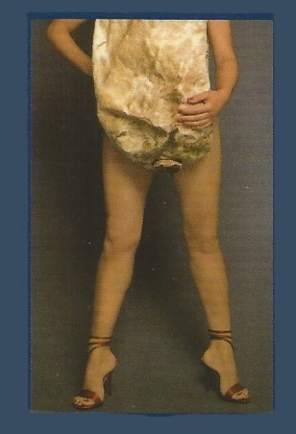





Alma Canaria







LA MULTIPLICIDAD DE LA IMAGEN

MULTIMEDIA, FOTOGRAFÍA Y CINEMATOGRAFÍA EN CANARIAS

HISTORIA CULTURAL DEL ARTE EN CANARIAS



LA MULTIPLICIDAD DE LA IMAGEN

MULTIMEDIA, FOTOGRAFÍA Y CINEMATOGRAFÍA EN CANARIAS

Franck González
Carmelo Vega
Fernando Gabriel Martín



GOBIERNO DE CANARIAS

Presidente del Gobierno
Paulino Rivero Baute

Consejera de Educación, Universidades, Cultura y Deportes
Milagros Luis Brito

Viceconsejero de Cultura y Deportes
Alberto Delgado Prieto

Directores de la Colección
Fernando Castro Borrego
Jonathan Allen Hernández

Autores Tomo X
Francisco D. González Guerra
Carmelo Vega
Fernando Gabriel Martín

Documentación
Atala Nebot Álvarez

Diseño gráfico editorial
Jaime H. Vera

Coordinación editorial de la colección Historia Cultural del Arte en Canarias (10 tomos)
Juan Manuel Castañeda Contreras

Fotografías
Archivo Benítez (Santa Cruz de Tenerife); Archivo de Fotografía Histórica de Canarias. FEDAC (Cabildo de Gran Canaria); Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife; Archivo Miguel Brito; Archivo General de La Palma (Santa Cruz de La Palma); Archivo Municipal de La Laguna; Archivo Pedro Garhel; Archivo personal de Fernando G. Martín
Biblioteca de la Universidad de La Laguna
Biblioteca Municipal de La Orotava. Tenerife
Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife
Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.
Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA. Cabildo de Tenerife.
Colección Antonio Vela. Tenerife
Colección Dela Rosa. Tenerife
El Museo Canario
Familia José Agustín Álvarez Rixo
Filmoteca Canaria
Fundación Zurita, Santa Cruz de Tenerife
Obra Social y Cultural. CajaCanarias
Real Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma
Fernando Álamo, Pablo Bucarelli, Antonio Cano, Nacho Criado, Alfonso Crujera, Pepe Dámaso, Pedro Déniz, Fañi García Cabrera, José Miguel Gómez, Nacho González, Concha Jerez, Gunnar Knechtel, Antonio Lázaro, Guillermo Lorenzo, Roberto Masoti, Rosa Mesa, Sergio Molina, Macarena Nieves, José Antonio Otero, Miguel Quintas, Luis Miguel Rábago, Yoriko Miyajima, Jorge Rueda, José Antonio Sarmiento

Digitalización de imágenes
Andrés Rodríguez del Rosario (Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias)

Sobrecubierta
Y después del 11, qué...? Pedro Garhel, 2002. Archivo Pedro Garhel. Foto: Nacho González. *El Pico del Teide visto en el invierno.* José Agustín Álvarez Rixo. Colección privada. Puerto de la Cruz. *Programa de mano del film Tirma*, 1954.

Preimpresión digital, impresión y encuadernación
Litografía Á. Romero, S. L.

Dep. legal: TF. 943-2008 (Tomo X)

ISBN: 978-84-7947-469-0 (Obra completa)
ISBN: 978-84-7947-601-4 (Tomo X)





GONZÁLEZ, Franck (1964-)
La multiplicidad de la imagen : multimedia, fotografía y cinematografía en Canarias / Franck González, Carmelo Vega, Fernando Gabriel Martín. —[Las Palmas de Gran Canaria ; Santa Cruz de Tenerife] : Viceconsejería de Cultura y Deportes, [2008] (imp. 2011)
280 p. : il. col. ; 29 cm. — (Historia cultural del arte en Canarias ; 10)

D.L. TF 943-2008 (Tomo X)
ISBN 978-84-7947-601-4 (Tomo X)
ISBN 978-84-7947-469-0 (Obra completa)

Arte multimedia-Canarias-Historia
Fotografía-Canarias-Historia
Cine-Canarias-Historia
Vega, Carmelo (1961-)
Martín, Fernando Gabriel (1948-)
Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes

7.038.53(460.41)(091)
77(460.41)(091)
791.4(460.41)(091)

Iconos
TOMO I: Antonio Tejera Gaspar, José Juan Jiménez; TOMO II: Miguel Ángel Martín, Juan Gómez-Pamo, Francisco J. Galante Gómez, Jesús Pérez Morera, Juan A. Lorenzo Lima, Francisco J. Herrera, Pablo F. Amador; TOMO III: Juan S. López, Domingo Sola Antequera; TOMO IV: Ana Mª Quesada Acosta, Domingo Sola Antequera, Juan A. Lorenzo Lima; TOMO V: Jonathan Allen Hernández, Santiago de Luxán Meléndez, Ana Mª Quesada Acosta; TOMO VI: Juan A. Lorenzo Lima, Edilia R. Pérez Peñate, Mª de los Reyes Hernández Socorro, Mª Teresa del Rosario León, Fernando Martín Galán; TOMO VII: Mª de los Reyes Hernández Socorro, Jonathan Allen Hernández, Fernando Castro Borrego; TOMO VIII: Ángeles Alemán Gómez, Yolanda Peralta Sierra, Federico Castro Morales, Elisa Povedano Marrugat, Arminda Arteta Viotti, Ana Mª Quesada Acosta; TOMO IX: Maisa Navarro Segura, José Manuel Rodríguez Peña, Gemma Medina Estupiñán; TOMO X: Álvaro Rodríguez Fominaya, Carmelo Vega, Mª Dolores Barrena Delgado, Enrique Ramírez Guedes, Gonzalo M. Pavés, Domingo Sola Antequera.

Agradecimientos
Archivo Benítez. Santa Cruz de Tenerife.
Archivo de Fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria
Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife
Archivo Miguel Brito, Archivo General de La Palma, Santa Cruz de La Palma
Archivo Municipal de La Laguna. Tenerife.
Biblioteca de la Universidad de La Laguna
Biblioteca Municipal de La Orotava. Tenerife
Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife
Cabildos de Gran Canaria, El Hierro, Fuerteventura, La Gomera, La Palma, Lanzarote, Tenerife
Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria
Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA. Cabildo de Tenerife
Colección APM, Las Palmas de Gran Canaria
Colección Antonio Vela. Tenerife
Colección Dela Rosa. Tenerife
El Museo Canario
Filmoteca Canaria
Fundación Zurita, Santa Cruz de Tenerife
Familia José Agustín Álvarez Rixo
Instituto Alemán de Madrid
La Mirada Producciones
Real Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma
Obra Social y Cultural. CajaCanarias

Mª Carmen Aguilar Janeiro, Fernando Álamo, Pablo Bucarelli, Antonio Cano, Nacho Criado, Alfonso Crujera, Pepe Dámaso, Pedro Déniz, Fañi García Cabrera, José Miguel Gómez, Nacho González, Concha Jerez, Gunnar Knechtel, Antonio Lázaro, Guillermo Lorenzo, Jorge Lozano, Roberto Masoti, Rosa Mesa, Sergio Molina, Macarena Nieves, José Antonio Otero, Juan Puelles, Miguel Quintas, Luis Miguel Rábago, Yoriko Miyajima, Teodoro y Santiago Ríos, Jorge Rueda, Andrés Santana, Damián Santana, José Antonio Sarmiento, Josep Vilageliu, Emiliana Milaros García Hernández

ÍNDICE

CUARENTA AÑOS DE ZAJ: EL ARTE VIVO Y CANARIAS (1964-2004)

Franck González

ISLA, VIAJE, FOTOGRAFÍA

Carmelo Vega

EL CINE EN CANARIAS (1896-2010)

Fernando Gabriel Martín

INTRODUCCIÓN

Integran este décimo y último tomo de la *Historia Cultural del Arte en Canarias* tres ensayos históricos que abordan cronológica y temáticamente la implantación y la evolución de la fotografía, la cinematografía y el arte del accionismo, performance y happening en la cultura contemporánea de las Islas. Las tres secciones no son meros apéndices a un corpus histórico-artístico que cerraría el tomo IX de la colección, sino apartados fundamentales para la consecución plena de una historia social del arte en que todas sus diversas y cambiantes manifestaciones interactúan en una única dinámica transtemporal. Guardan, además, notables nexos entre sí, que se evidencian y convergen en una fenomenología común: la historia de la imagen visual positivada en papel y celuloide, y el uso de la cámara y de la fotografía en la performance y el happening. Los postulados, premisas y especificidades de la fotografía y la cinematografía en Canarias reflejan, a su propia velocidad y en sus tempos, las tensiones históricas actuantes en la contemporaneidad artística, tradición versus vanguardia, localismo versus universalidad, libertad versus represión.

El breve pero nutrido ensayo de Franck González, *Cuarenta años de Zaj: el arte vivo y Canarias (1964-2004)*, ocupa la primera sección del tomo porque es el complemento inmediato a los movimientos y tendencias más recientes comentadas en el tomo VIII. En él se desgranan nombres y etapas claves del complejo escenario de lo multimedia. Juan Hidalgo y el fenómeno Zaj, las acciones netamente locales de los 70 en que participan artistas y críticos (José Dámaso, César Manrique, Antonio Zaya, Fernando Álamo, Juan Hernández), el tándem internacional que forman Pedro Garhel y Rosa Galindo, la amplia andadura de Concha Jerez , "firmas" como UG MOTYVACYONES, el colectivo UNDELCEPU, el espacio EL HUECO, las múltiples iniciativas de Luis Sosa, Gilberto & Jorge, Pérez & Joel. A la vez que se establecen las líneas y patrones del accionismo, la performance y el happening, se anota en rigurosa cronología, que podemos por fin estudiar en toda su extensión, la interrelación entre estos fenómenos y otras manifestaciones creativas (poesía, literatura, teatro), y la interrelación de creadores (poetas, escritores, críticos, músicos) que las hicieron posibles. Apreciamos asimismo la vocación internacionalista de estas tendencias desde sus inicios, su imbricación y participación directa en hechos y eventos europeos y su innegable relación con la vanguardia y el progreso de las formas expresivas.

Isla, viaje, fotografía, el ensayo de Carmelo Vega, traza los muy tempranos comienzos de la fotografía en Canarias mediante la presencia de fotógrafos extranjeros que se establecen en las islas y que pronto estimulan una cultura autóctona del retrato y de la fotografía del paisaje. Las Islas, destino de viaje clásico para Europa, se convierten en uno de los primeros itinerarios fotografiados del mundo, y gracias a esta coyuntura cultural foránea, se articula una visión y una sensibilidad de lo propio que permitirá a la sociedad local encauzar eficaz y mediáticamente la promoción de la industria turística, el último y quizás insoslayable monocultivo de Canarias. La cámara de Piazzi Smyth, Carl Norman y Otto Auer, fijan ese paisaje ideal que tanto las vanguardias como los movimientos más tradicionales desearon conservar y perpetuar. Desde entonces la imagen turística configura una parte de nuestra identidad y nos adentra en un complejo diálogo de rechazo y asimilación. En 1900 ya se fragua la personalidad del fotógrafo canario, que asimilará técnicas, estilos y tendencias, a la vez que será un explorador de la imagen artística. Tal es el caso de Baeza, Adalberto Benítez y Francisco Rojas Fariñas, entre muchos otros.

El ensayo final, *El cine en Canarias (1896-2010)*, de Fernando Gabriel Martín, indaga en la fenomenología precoz del cinematógrafo en las Islas, en las primeras exhibiciones que protagonizan empresarios geniales como Miguel Brito, y en el hecho de Canarias como objetivo cinematográfico de profesionales europeos y americanos, que al igual que los fotógrafos históricos de la segunda mitad del diecinueve, ven en estas tierras una cantera fílmica natural, un destino privilegiado para el documental. Martín analiza década a década la expansión del séptimo arte, que arraiga con fuerza en todas las capitales insulares, genera empleo y mueve cifras respetables. Asistimos así a la difícil coexistencia entre el mudo y el sonoro, la transformación de circos y galleras en modernos espacios de ocio y proyección, la evolución del gusto, los sistemas de traducción (con la implantación del doblaje), y la amplia cultura del cine que fue aventajada entre nosotros, sin olvidar a la figura fundamental de José González Rivero. La autarquía franquista y la represión del Régimen limitarán inicialmente este ímpetu cinematográfico de las sociedades isleñas, lo que se revela en un fascinante catálogo de procesos, métodos e instituciones censoras. Todo esto desemboca en la necesaria revisión de las generaciones de cineastas, productores y distribuidores que marcan la historia más contemporánea de nuestra cultura cinematográfica.

CUARENTA AÑOS DE ZAJ. EL ARTE VIVO Y CANARIAS (1964-2004)

Franck González

INTRODUCCIÓN

La *performance* ha pasado a la historia cultural del siglo XX como una de las grandes revoluciones en el ámbito de las artes sonoras y visuales. Una revolución con tantas aristas como términos empleados para definir a esta poliédrica práctica artística. Así la historiografía habla de *acciones* para referir a los primeros trabajos a comienzos de los años cincuenta; *happenings* a finales de esa década y a lo largo de los sesenta —años en los que también surge el llamado *Body Art*— para generalizarse en los setenta y ochenta el término que actualmente engloba a todas estas *ramas* del arte vivo: *performance.* Palabra inglesa, conviene anotar, propia de las artes escénicas, tal y como la registra el *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*: *Performance: acción de entretener a otras personas mediante la danza, el canto, la actuación o la interpretación musical.* Y término que se incorpora finalmente al glosario de las artes visuales contemporáneas como nombre común que abarca a casi cualquier tipo de interpretación pública de una obra que ha sido predeterminada en todos sus aspectos y que es ejecutada por su propio autor.

DE LOS ABUELOS

El arte vivo no tiene un origen único. Si nos atenemos al valor de la acción por sí misma y a la importancia dada a la transformación del artista en intérprete deberemos remontarnos a algunos de los postulados del futurismo a comienzos del siglo XX. Así Marinetti, con su primer *Manifiesto Futurista* publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 y las famosas *serate* —las veladas futuristas—, sienta las premisas de un proceso escénico que hunde sus raíces —a su vez— en el *music-hall.* La exaltación del movimiento y de la acción violenta palpita en textos como el *Manifiesto del Teatro de Variedades*, el *Manifiesto de la declamación dinámica y sinóptica* y *El Arte de los ruidos* de 1913, y otros como la *Escenografía futurista*, *Atmósfera escénica futurista*, *Teatro sintético futurista,* todos ellos de 1915, y *Danza Futurista* de 1917.

Las ruidosas *serate* futuristas tendrán su eco en España. Un buen ejemplo del impacto que provocan en el entorno de la vanguardia hispana será la *velada* ultraísta celebrada en el Ateneo de Madrid el 30 de abril de 1921 y que habría de ocupar sus páginas en la prensa. Pero la semilla lanzada al viento por el futurismo encontrará en Ramón Gómez de la Serna y en sus *escenas grafitadas* celebradas en la Tertulia del Café Pombo su mejor exponente en España. Con el autor de las greguerías se introduce un nuevo formato de conferencias *que nacen del alma como una creación espontánea.* Una espontaneidad que lleva a Ramón a impartir una charla desde el trapecio del Gran Circo Americano de Madrid en 1923. A ésta se le sumarán otras en las que se disfraza de torero o de Napoleón, o se pinta medio rostro al tiempo que lleva medio traje del mismo color en su *Conferencia de ½ ser*. Una de las imágenes que Gómez de la Serna brindó a la vanguardia histórica española surgió de una conferencia en Barcelona en la que soltó un centenar de globos con una greguería colgando de cada uno de ellos sobre el público. Célebre fue, igualmente, el banquete de fuerte perfume surrealista que le ofrece un grupo de médicos en Santiago de Chile en 1931 y que describe brevemente en su *Automoribundia*:

> Fueron por mí en una ambulancia que se abría paso entre la circulación con su campana especial, me impusieron el mandil blanco y los guantes de goma, y pasé a la sala de operaciones donde el vino bajaba de irrigadores nuevos colgados de su percha colgante y campanas de cristal como centros de mesa guardaban conejos de indias vivos. En vez de cuchillos usamos bisturís, y en carritos para llevar ope-

rados aparecía algún fiambre imitado con las botas por delante. Fue algo macabro, frenético y divertido, en que la pechuga de gallina sabía a otra cosa y los tomates sabían a corazón[1].

En la otra esquina de Europa, los futuristas rusos, con los hermanos David y Vladimir Burliuk y Maiakovsky a la cabeza, llevarán a la *performance* a asumir plenamente su condición extraplástica y extrateatral. Un proceso que concluirá con el abrazo de la Revolución de la mano del Grupo de la Blusas Azules —con quien Maiakovsky entra en contacto en 1920— y la realización de gigantescos proyectos colectivos en las calles de San Petersburgo.

Dadá es otro de los grandes afluentes de la *performance*. Las veladas en el Cabaret Voltaire de Zurich protagonizadas por Hugo Ball, Tristan Tzara y Richard Huelsenbeck serán paradigmáticas en la búsqueda por alcanzar del público una respuesta, una reacción más allá del mero aplauso. Dadá —y con él la semilla de la *performance*— viaja de Suiza al otro lado del mar, a Nueva York, de la mano de Duchamp y de Picabia. En 1913 Duchamp presentaba a una exposición de la Gran Manzana el *ready-made* que lleva por título *La Fuente*. La fuente no era otra cosa que un urinario de producción seriada, de los que existían millones de unidades, sobre el que Duchamp pinta su falsa firma *R. Mutt*. Con este gesto Duchamp convertía un objeto industrial en una obra de arte por la mera voluntad del artista. Las implicaciones de esta acción tendrán una enorme repercusión en el arte de la segunda mitad del siglo XX. Aún en Europa, debemos recordar las innovadores propuestas de Oskar Schlemmer, el director del Taller de Teatro de la Bauhaus, en torno al tiempo, a la luz y al movimiento avanzadas en su *Ballet triádico* de 1922, así como las importantes aportaciones del surrealismo parisino —de la mano de Breton y de Salvador Dalí, entre otros— a finales de la década de los años veinte y a comienzos de los años treinta.

La Segunda Guerra Mundial acabará con todos los sueños de la vanguardia, embarcados rumbo a un nuevo destino: el refugio seguro que ofrecerá, a partir de ahora, la nueva superpotencia americana. El exilio cultural europeo llevará la *performance* a la nueva capital cultural del «Mundo Libre»: Nueva York. Y es en estos años cuando entra en escena Jackson Pollock de la mano de su buen amigo Clement Greenberg, el constructor del nuevo paradigma estético americano. El desarrollo del *Action Painting*, de la pintura de acción —tal y como fue denominada por Harold Rosenberg en 1952— marcará un hito en nuestra historia. Con Pollock se produce un cambio sustancial en los procesos de producción y concepción de la obra de arte, entendida ahora como el *resultado de un proceso gestual*, como *resto material* de una investigación estética. Su método de trabajo es aún heredero del automatismo surrealista —y por tanto deudor del modelo europeo— pero incorpora también referencias a la pintura sobre la arena practicada por ciertas tribus de indios del oeste norteamericano. Referencia que permite a la obra de Pollock navegar con buen viento en el *main-stream*

[1] Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1948, p. 104.

del Maccarthismo de los primeros años cincuenta… Resulta cuando menos paradójico que sean los años más oscuros de la persecución de cualquier actitud que pudiera ser tachada de «antiamericana» los que vean surgir las primeras propuestas de *performance* tal y como hoy la entendemos.

DEL PADRE

La *performance* de nuestro tiempo surge de la confluencia de un puñado de creadores procedentes de la música —John Cage—, de la danza —Merce Cunningham— y de las artes visuales —Robert Rauschenberg— a comienzos de la década de los cincuenta en el Black Mountain College de Carolina del Norte (USA). Cage se había incorporado a este centro como profesor de música en 1948 al que llega Rauschenberg un año más tarde. Junto a ellos debe reseñarse el papel de un músico estrechamente vinculado a Cage: David Tudor. Él será el intérprete del estreno de *Music of Changes*, el primer trabajo instrumental «indeterminado» de Cage, en cuyo proceso de composición interviene de manera decisiva el texto clásico chino *I Ching*.

En 1952 Cage organiza en el Black Mountain College *Acción Concertada*. Algo que más tarde se conocería como *Event* o *Pieza de Teatro número 1*, la primera *acción* contemporánea. *Acción Concertada* presentaba una serie de actividades programadas, pero sin guión escrito, que se desarrollaban tanto secuencial como paralelamente a lo largo de un estricto programa temporal: Cage leía en voz alta al mismo tiempo que se proyectaban diapositivas y películas, Tudor interpretaba música en un piano, cuatro *combine-paintings* de Rauschenberg permanecían expuestas, se escuchaba el sonido de una radio y Cunningham ejecutaba diversos movimientos de danza. Todo ello bajo un juego de luces que abarcaba toda la sala, en el centro de la cual se encontraba el público.

Acción Concertada conservaba aún numerosos elementos que la anudaban al pasado: su simultaneidad la vinculaba con sus antecesores futuristas y dadaístas. Pero hay dos elementos clave que sitúan a esta pieza en otro marco conceptual. De un lado, *Acción Concertada* formaba parte de un proceso de investigación sonora que Cage abanderaba a partir de la exploración de los tiempos, de los sonidos de ambiente y de los instrumentos preparados. Por otro, la multiplicidad de las propuestas de la *Acción Concertada* en un mismo espacio y en un determinado periodo de tiempo pretendía estimular al público no sólo por lo que percibía sino por cómo lo percibía. La libertad de la que hace gala *Acción Concertada*, la simultaneidad en el tiempo de las propuestas, la diversidad técnica y la interrelación entre intérpretes y público marcará el patrón sobre el que se va a desarrollar la *performance* en Estados Unidos y Europa en los años cincuenta y sesenta. Y no sólo la *performance*: el empleo de múltiples soportes y el experimentalismo más radical hará que

surjan otros formatos como los *combinepaintings* de Rauschemberg, los *assemblages* y los *environments.* Los *combine-paintings* son en parte pinturas, en parte *collages* —en tanto que sobre ellas se incorporan otros elementos— y en parte *ready-mades* que Rauschemberg comienza a producir en 1950. En los *combine-paintings* la incorporación de los objetos dentro de la propia obra no pretende ya ser un simulacro de la realidad —una reinterpretación de la mímesis—, sino una parte, un fragmento más de la misma. Los objetos industriales no sólo modifican el significado de la obra sino la propia condición física de la misma. La realidad material y no ya su representación es incorporada a la obra de arte. De este modo, el desarrollo del expresionismo abstracto y, especialmente, su propia crisis, será el último episodio de una cadena de hallazgos en la que los *ready-made* de Marcel Duchamp —y su deseo de conjugar arte y realidad— juegan un papel decisivo.



Portada del programa *Días de nueva Música*, Felo Monzón, Las Palmas de Gran Canaria, 1959.

En 1956 los caminos de Cage y Tudor los conducen a nuevos horizontes: Cage se traslada a Nueva York, en donde comienza a impartir clases en la New School, mientras que David Tudor inicia su andadura como profesor asociado en la pequeña ciudad de Darmstadt, en Alemania. La llegada de Cage a la New School será fundamental para el desarrollo del nuevo formato de trabajo esbozado por *Acción Concertada.* Entre 1956 y 1961 Cage impartirá clases en esta institución neoyorkina a alumnos como George Brecht, Dick Higgins, o Allan Kaprow que constituirán la primera generación de *performers.* David Tudor, por su parte, mantendrá su condición de profesor asociado hasta 1961, año en que comienza a abandonar su carrera como interprete para centrarse en la composición. Éste es el momento en el que los caminos de Tudor, Cage e Hidalgo se encuentran.

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1927, Hidalgo llegaba a Milán a finales de 1955 tras pasar dos años en París cursando estudios de composición con Nadia Boulanger y otros dos en el Conservatorio de Ginebra bajo la dirección de François Antoine Maescotti, en donde obtiene el II Premio de Instrumentación. En Milán trabajará con el compositor y director de orquesta Bruno Maderna:

> Con él trabajé a fondo las técnicas de las músicas seriales (dodecafónica, serial estructural y serial integral). Bruno Maderna codirigía y trabajaba entonces en el Laboratorio de Fonología Musical de la RAI en Milán del que fue fundador con Luciano Berio, a la sazón director del mismo. El laboratorio, que estaba dedicado exclusivamente a las músicas electrónicas y electroacústicas me proporcionó los medios para conocer en profundidad las múltiples posibilidades de este material sonoro y las de su aplicación a la composición musical[2].

Es en este marco donde se produce, en 1956, el encuentro con dos personajes claves en su trayectoria vital y artística: Walter Marchetti y David Tudor, a la sazón, recién incorporado a la docencia en Darmstadt. Un año más tarde Juan participaba con *Ukanga*, una composición serial-estructural para cinco grupos de cámara, en el XII Festival Internacional de Nueva Música de Darmstadt. Un festival considerado como la meca de la composición serial[3] que abría sus puertas por pri-

[2] Juan Hidalgo: «Tiempo y Espacio en mi proceso musical instrumental», en HIDALGO, Juan: *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1997, p. 265.

[3] Llorenç Barber, «Acercamientos varios al fenómeno Zaj desde el mundo musical», en SARMIENTO, José Antonio (Ed.): *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 33.








Zajografía (Acción fotográfica serie "Testimonios"), Juan Hidalgo, Milán, 1975. 6 fotografías en Blanco y Negro montadas sobre aluminio. Ejemplar único. [Foto 1: Duchamp (Rrose Sélavy). El abuelo; Foto 2: John Cage. El padre; Foto 3: Erik Satie. El amigo de la familia; Foto 4. Durruti. El amigo de sus amigos; Foto 5. Juan Hidalgo. Zaj; Foto 6: Walter Marchetti. Zaj]. Museo Vostell de Malpartida, Cáceres. Foto: Roberto Masoti.

mera vez a un compositor español. En 1958 el fundador de FLUXUS George Maciunas cursaba a John Cage una propuesta para intervenir como profesor invitado en el XIII Festival Internacional de Nueva Música de Darmstadt, Alemania. El Festival será el escenario sobre el que se escenifique el peso de Cage sobre Fluxus y será allí en donde se produzca el encuentro entre Juan Hidalgo —que acude para presentar *Caurga*— y John Cage.

Cage ocupa un lugar singular en la genealogía de Hidalgo: *Mi padre es John Cage, aunque me llame Hidalgo; Marcel Duchamp mi abuelo, aunque no se llame Cage; el amigo de la familia, Erik Satie y el amigo de los amigos, Buenaventura Durruti* [4]. Hidalgo describe así el histórico encuentro:

> Conocí a John Cage -Juan Jaula- en Darmstadt en 1958. Fuimos presentados por David Tudor (EL PIANISTA). Poco después convivimos en Milán largo tiempo y se confirmó mi padre, sin necesidad de semen. Fue ruido y silencio nada más (no hay padre sin hijo ni hijo sin padre aunque todos somos PADRHIJOS, padres e hijos de nosotros mismos)[5].

En enero de 1959 Hidalgo estrenaba *CIU Music Quartet* y *Offenes Trio* en La Rotonda del Pellegrini de Milán con la participación de John Cage, Leopoldo La Rosa y Walter Marchetti, con quien mantendrá una larga y estrecha colaboración que se inicia con una serie de conciertos de música experimental celebrados en el Club 49 de Barcelona entre 1959 y 1960 a los que también se incorpora Tudor. Hidalgo se convierte en testigo y protagonista de excepción de una revolución sonora y artística que marcará el panorama cultural europeo de los años sesenta y setenta y quiere llevar a su ciudad natal el espíritu de Darmstdt. Organiza —bajo el mismo lema que el del festival alemán— junto a Manolo Millares y a Felo Monzón los *Días de Nueva Música* del 1 al 17 de julio de 1959.

Tres meses más tarde, en octubre de 1959, Allan Kaprow presentaba su *18 happenings in six parts* en la Galería Reuben de Nueva York. Una acción que sigue muy de cerca los postulados de su maestro John Cage en la New School, integrando diversas disciplinas y autores de modo simultáneo y consecutivamente. En la invitación al acto, firmada por «Reuben-Kaprow Associates», podía leerse:

[4] Carlos Astiárraga, *Jugando con bolas*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2008, p. 12.

[5] Juan Hidalgo: «Juan Jaula», en *John Cage: Silencio*, Árdora. 2007, p. 280.

Tendrán lugar dieciocho happenings... tras comunicar los datos y el tiempo, serán invitados a colaborar con el artista, el señor Alan Krapow, para hacer que estos eventos tengan lugar [...] y como una de las setenta y cinco personas presentes, tu te convertirás en parte de los happenings; tu los experimentarás simultáneamente [...] El presente evento está creado en un medio que el señor Kaprow encuentra refrescante dejar sin título[6].

Rebecca Walker nos brinda una breve descripción de esta obra clave para nuestra historia:

Dentro de la galería, los muros de tres pequeñas habitaciones fueron cubiertas con un armazón de madera recubierto con plástico semitransparente. En cada habitación se dispuso un número diferente de sillas. También la iluminación era distinta en cada sala. Cuando los invitados a participar llegaron a la galería se les entregó un programa de mano y tres pequeñas cartas grapadas. El programa de mano contenía las instrucciones a seguir, explicando que la performance estaba dividida temporalmente en seis partes, marcada cada una de ellas por el sonido de una campana. Se les dio instrucciones a los participantes acerca de las tres cartas y de en qué habitaciones y durante cuanto tiempo deberían sentarse en las sillas. La performance consistía en series de 18 happenings individuales —en cada una de las tres salas se desarrollaban seis happenings diferentes correspondientes a las seis partes de la estructura temporal— de modo que ninguna persona podía ver todos los happenings. Los happenings en sí eran variados: en algunas partes, los performers, vestidos con ropa de calle, simplemente caminaban despacio dentro de una habitación y emprendían luego una serie de pasos coreográficos. En otras partes una chica con una cara solemne exprimía naranjas y vertía su zumo en doce vasos, bebiéndoselos después uno tras otro. Otro happening consistía en un hombre pintando un lienzo de espaldas al público presente en su habitación. Todos las performances estaban acompañados con una música mecánica que se introducía a ciertos intervalos de tiempo y varios cambios de iluminación[7].

18 happenings in six parts supone la incorporación del término *happening*, que habría de gozar de enorme predicamento, a nuestra historia. Kaprow defiende el *happening* como la superación lógica de los *assemblages* —término genérico que designa a aquellas obras matéricas que introducen objetos en su estructura y entre los que se incluían entonces los *combine-paintings*— y el *environment* —estructuras espaciales realizadas por un artista al objeto de envolver por completo al espectador, el *ambiente* es un antecedente de lo que hoy llamamos *instalación*—. En tanto que elementos estáticos que requieren de la actuación, del movimiento parcial del sujeto alrededor de aquellos, Kaprow propone el *happening* como un desarrollo total en el espacio en los que el sujeto deja de ser espectador para convertirse también en coprotagonista. La participación del público marcaba la divisoria entre las primeras acciones de Cage y los nuevos *happenings* de Kaprow. Pero más allá de esta variable, la huella de Cage sobre Kaprow, así como sobre el resto de los pioneros neoyorkinos de la *performance* como Robert Whitman, Claes Oldenburg o Jim Dine perdurará en el tiempo. Y a estos habría que sumar el enorme impacto de Cage sobre FLUXUS, cuyas propuestas se desarrollan entre 1958 y 1964 a un ritmo frenético en Alemania, Francia e Inglaterra. El arte de acción es el sistema de producción artís-

[6] http://www.comm.unt.edu/histofperf/beckywalker/becky_descriptions.htm.

[7] http://www.comm.unt.edu/histofperf/beckywalker/becky_descriptions.htm.

tica que más rápidamente evoluciona en la década de los sesenta dando cabida a poéticas tan dispares y sugerentes como las lanzadas por Yves Klein —*antropometrías*, 1960—, Piero Manzoni —con sus *esculturas vivas*, 1961— o Herman Nitsch, con su *Orgías*, 1962. Lo esperpéntico, la provocación, el divertimento, lo esotérico y chamánico, la muerte, el sexo y la sangre, la política y la religión se combinan con un creciente repertorio de medios físicos —agua, fuego, tierra— técnicos —proyecciones, grabaciones, audiciones, vídeo— o mecánicos —grúas, poleas, coches—.

La irrupción de la *performance* en el escenario artístico de estos años conlleva una alta carga de desafío al modelo de producción y distribución del mercado del arte. La *performance*, en tanto que acto efímero, y por tanto no comercializable, ni coleccionable ni museable, es postulado como el producto artístico *fuera de mercado* por excelencia. Con la *performance*, el arte sale de las galerías a la calle, a los bares, a los mercados, para *regresar a la vida*. En la *performance* el artista se desprende de la materialidad de su producción —pintura, escultura, etc.— para convertir su propia condición física en el soporte de su obra. De este modo el artista es, al tiempo, intérprete y autor de una obra efímera. Y el cuerpo humano, considerado durante siglos el canon o modelo de referencia, pasa ser un mero medio material. Un soporte en ocasiones desnudado, maltratado. El cuerpo como espacio de habitación de la idea. Un cuerpo desublimado y sometido a un proceso feroz de objetualización.

Se rompen ahora también las barreras tradicionales entre las diversas *artes* —música, pintura, teatro, danza, poesía— pero no para obtener un nuevo proceso integrado —*la mescolanza convierte al espectador en parte pasiva* diría Brecht en su *Notas sobre la Ópera*— sino para reafirmar la independencia de cada una de las propuestas. Un proceso que —como toda producción cultural— aspira también a lograr una reacción del espectador: la *performance*, en tanto que *mecanismo de comunicación* como lo definiera Pierre Restany, debe ser capaz de transformar la pasividad del público en receptividad y la receptividad en acción. Un arte, en fin, en lo que lo primordial —al menos en su raíz— es la fisicidad del proceso y no los derivados objetuales que, andando el tiempo, retornarían al mercado... Pero en estos primeros años sesenta y setenta la *performance* mantiene una importante carga antisistema y será el medio elegido para protestas políticas o denuncias sociales, mostrando visiones de una cotidianidad en permanente ebullición.

Mientras la *performance* sacude el viejo continente, Hidalgo regresa a París en 1961 para trabajar en el Servicio de Investigación de la Radio Televisión Francesa (ORTF) bajo la dirección de Pierre Schaeffer y compone *Étude de Stage*, primer trabajo de música concreta producida por un compositor español. Ese mismo año Marchetti e Hidalgo deciden abandonar la investigación musical del tipo tradicional *para dedicarse al hecho musical como búsqueda de un lenguaje no exclusivamente sonoro*[8]. Hidalgo titula significativamente su primer *texto de acción* como *A letter for David Tudor* en París el 2 de junio de 1961.

[8] Llorenç Barber, «Acercamientos varios al fenómeno Zaj desde el mundo musical», en SARMIENTO, José Antonio (Ed.): *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 34.

Hidalgo acusa —como antes le ocurriera a Cage— la llamada de Oriente. Una llamada que responde a una percepción propia del momento que establecía una cierta afinidad entre el Zen y Dadá. Comienza a estudiar japonés y chino en Milán y Roma y compone *Ja-u-la*, música basada en un poema de Wang Wei. Del orientalismo de Hidalgo surgirán, en 1965, sus primeros *etcéteras*. Concebidos inicialmente como indicaciones para la ejecución de una obra, los *etcéteras* irán desprendiéndose de su carácter descriptivo para convertirse en composiciones cada vez más breves y próximas al *haiku*[9]. El término *etcétera*, nos aclara Juan:

> Lo usé por primera vez en Madrid el 18 de mayo de 1965 y en general lo defino [como] 'documento público', como dirían los chinos (gong an), o los japoneses (kooan). El koan se utiliza en el budismo zen, sobre todo en la escuela Rinzai, acompañado de la meditación. Consiste en un enunciado o una pregunta sucinta y paradójica a cuyo desentrañamiento se aplica el discípulo. Por ejemplo: '¿Qué sonido sale de una sola mano al aplaudir?' o 'Una niña cruza la calle ¿Es la hermana mayor o la menor?'. Su esfuerzo por 'resolver' el koan agota su intelecto analítico y la voluntad consciente del ego. Así predispone su mente para comprender y responder al koan en términos ya no racionales sino intuitivos[10].

La doctrina Zen tuvo una gran influencia en los inicios de la trayectoria artística de Hidalgo y sus *etcéteras* son un buen exponente de la puesta en práctica de algunas de sus premisas. Con ellos sólo pretende usar:

> la mente como un espejo. Que no aferra nada y no rechaza nada. Todo lo recibe pero no lo conserva. Zig-zag perpetuo, finta de una finta de una finta, movimiento sin fin que dibuja el mapa de la inmovilidad. Dicho todo esto no es de extrañar en absoluto que los tres requisitos del discípulo zen sean: 'gran fe, gran duda y gran perseverancia'. Ninguno de los tres nos sobrará tampoco para leer a Juan Hidalgo. Pertrechados con ellos y una buena dosis de humor, resultará más fácil entenderle. Porque ahora sabemos que no hay nada que entender[11].

Hidalgo y Marchetti regresan a Madrid a principios de 1964, estableciéndose junto a la madre de Juan en la calle Batalla del Salado número uno. La incorporación de Ramón Barce a los encuentros que se suceden en esta casa hará que surja Zaj.

[9] José Antonio Sarmiento, «El algo de Juan Hidalgo», en HIDALGO, Juan: *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1997, p. 284.

[10] José María Parreño, «Zig Zaj Zen», en HIDALGO, Juan: *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1997, p. 275.

[11] José María Parreño, «Zig Zaj Zen», en HIDALGO, Juan: *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1997, p. 276.

DE ZAJ

Zaj es como un bar, Walter Marchetti, Madrid, 1966. Serigrafía sobre tela, 80 x 102 cm.

¿Y qué es Zaj? Para Hidalgo *zaj es zaj porque zaj es no-zaj.*

Y para Marchetti *Zaj es como un bar. La gente entra, sale, está: se toma una copa y deja una propina*[12].

Hidalgo, Marchetti y Barce protagonizan el *Primer Traslado Zaj por las calles y plazas de Madrid* el 19 de noviembre de 1964. El acta de nacimiento de Zaj queda recogida en el primer *Cartón Zaj* en el que puede leerse:

> zaj invita a vd. al traslado a pie de tres objetos de forma compleja, construidos en madera de chopo y cuyas dimensiones son 1,80 x 0,70, 1,80 x 0,70 y 2 x 1,80 (pudiendo ser considerados dos de ellos como complementarios), por el itinerario siguiente: batalla del salado - embajadores - ronda de Toledo - bailén - plaza de españa - ferraz - moncloa - avenida de séneca, con un recorrido total de 6.300 mts. realizado por juan hidalgo walter marchetti ramón barce este suceso tuvo lugar en madrid el pasado jueves 19 de noviembre de 1964 entre 9,33 y 10,58 de la mañana[13].

Los tres amigos acuden dos días después al Colegio Mayor Menéndez y Pelayo de la Ciudad Universitaria de Madrid para presentar su primer *Concierto Zaj.* Sabían perfectamente en donde estaban metiéndose. No en vano Hidalgo y Marchetti ya habían organizado en 1960 un concierto de Tudor en Madrid que había levantado duras críticas por parte de la prensa del régimen.

De este primer *Concierto Zaj* escribiría el compositor Tomás Marco un texto ciertamente preciso que no nos resistimos a reproducir por las múltiples claves que ofrece y por el sutil esbozo que traza de un acto que en algunos momentos llega a recordar las heroicas *serate* futuristas y las propuestas de Gómez de la Serna:

> EL CONCIERTO.- Con la sesión del 21 de noviembre, se celebraba en Madrid la primera experiencia de música de acción, sin que se pueda olvidar el esbozo que de ella ofreciera hace cuatro años el gran pianista norteamericano David Tudor. Por música de acción se entiende un espectáculo que trasciende los límites del puro concierto para crear un nuevo teatro musical que no está basado en la lógica racionalista occidental sino en el valor del acto en sí, en el poder expresivo de las acciones musicales. Juan Hidalgo lo resume en estas palabras: 'Basadas en el amor a las alusiones, en la vulgares acciones cotidianas y en el énfasis de los modos de acción no lógicos, el propósito de nuestras obras estriba en la atmósfera creada y en los objetos exhibidos'.

[12] José Antonio Sarmiento, «El algo de Juan Hidalgo», en HIDALGO, Juan: *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1997, p. 281.

[13] María Luisa Martín de Argila, Carlos Astiárraga, «Cronología biográfica 1927-1997», en HIDALGO, Juan: *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1997, p. 309.

> Sobre estas bases, el excesivamente numeroso público asistente a la representación se maravilló con un insólito espectáculo musical por el que desfilaron desde una sandalia volante hasta un piano amorosamente arropado por una manta o un pianista cuyo concierto consiste en peinarse sentado al teclado. Con ello, el público se dividió en un escaso número que sabía de lo que se trataba, un buen número de personas indignadas, otro buen número que no sabía a qué carta quedarse y una gran mayoría de gente que se lo estaba pasando francamente bien.
>
> Lo innegable es que, desde un punto de vista del puro espectáculo, aquel resultaba realmente interesante y enormemente sugerente. En realidad como dice el norteamericano John Cage, fundador de este tipo de experiencias, no es imprescindible que ésto sea música, ni siquiera arte. Por lo menos juzgado a la luz de la lógica racionalista occidental, ya que esta escuela está teñida de filosofía oriental, muy en especial de budismo Zen. Pero el mismo Juan Hidalgo insiste: 'En un mundo nuestro, blanco, perezosamente sentimental y tendenciosamente totalitario, las últimas guerras han roto el cómodo y falso equilibrio. Concretándonos a las artes —pero sin olvidar las restantes actividades humanas—, público, crítica y artistas, sentimiento y totalitarismo, han sufrido las más rudas y beneficiosas sacudidas. Lo que ayer fue inadmisible, hoy deja de serlo. ¿Y mañana?
>
> OBRAS.- Sobre estos principios, el concierto ejecutado por Hidalgo, Marchetti y Barce, comprendía obras de ellos y de John Cage. Con una obra de éste, 4'33", empezaron las sorpresas al pasarse el citado tiempo en el más absoluto silencio e inactividad del mismo autor. Sin embargo Variaciones IV, del mismo autor, tuvo, en su prolongada acción, momentos de enorme sugerencia plástica, sonora y resultó incluso dramática, siendo en conjunto lo más conseguido del acto. Del italiano Walter Marchetti se ofrecieron Piano Music 2 y Ailanthus en la que una enorme flor y un globo de goma tienen la mayor importancia, tanto desde el punto de vista plástico como sonoro. Juan Hidalgo consigue un increíble efecto con la improvisada colaboración del público, que no puede resistirse a leer las cartas que se les entregan, en su A letter for David Tudor, y utiliza las evoluciones de una sandalia volante en su Recorrido japonés. Por su parte Ramón Barce en Estudios de impulsos, ha escrito un gráfico que sirve de impulso sonoro y de acción al pianista, mientras que Abgrund, Hintergrund es una compleja pieza bastante sugerente[14].

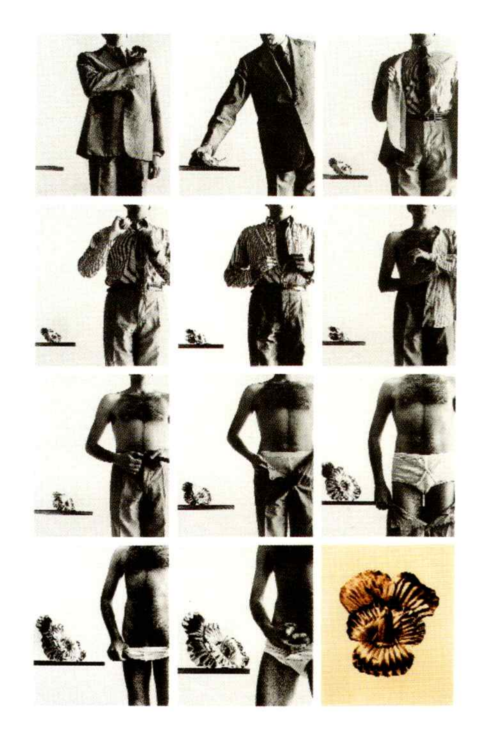
manifiesto **zaj**

Manifiesto Zaj, Juan Hidalgo, Madrid, 1964. Edición 16/33.

Este primer *Concierto Zaj* tendrá sus consecuencias, y Ramón Barce deberá abandonar Zaj a los pocos meses presionado por su entorno más inmediato. Pero eso no impedirá que Zaj se convierta en estos años en un referente ineludible en el campo del arte experimental. La primera experiencia internacional de Zaj se produce con la inauguración de la exposición de Manolo Millares en la Galería Divulgaçao de Lisboa en marzo de 1965. Dos meses más tarde se presentan los dos primeros *etcéteras* Zaj en la Galería Edurne de Madrid. El 21 de mayo el propio Millares y el pintor Alejandro Reino llegarán a protagonizar un *Concierto Zaj* junto Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Ramón Barce, José Cortés, Manuel Cortés, Ricardo Ferralt y Luis Martínez. En noviembre de 1965 Walter y Juan organizan el primer *Festival Zaj*, con cinco conciertos en Madrid. Zaj se extiende por el núcleo isleño de Madrid. El 11 de diciembre de ese mismo año los *Conciertos Zaj* llegan al Taller de Martín Chirino.

Poco más de un mes después de este *Concierto Zaj* en el Taller de Chirino, el 15 de enero de 1966, se inauguraba una nueva galería en la calle Pi y Margall de Las Palmas de Gran Canaria. Dirigida por Yvette

[14] Tomás Marco, «música de acción», en SARMIENTO, José Antonio: *Zaj: Concierto de teatro musical,* Juan de Mairena Editores, Córdoba, 2007, p. 24.



Flor y hombre I (Acción fotográfica serie "Erótica"), Juan Hidalgo, Madrid, 1969. 12 fotografías de 60 x 50 cm. 11 en Blanco y Negro y la última con un viraje en marrón /amarillo. Ejemplar único. Colecciones I.C.O. (Instituto de Crédito Oficial), Madrid. Foto: Jorge Rueda.

Boeser, la Modern Art Gallery se inauguraba con una colectiva que incluía obra de Pepe Dámaso, Korbanka, Plácido Fleitas, Lola Massieu, Eduardo Gregorio, Felo Monzón y Antonio Padrón. En el acto de la apertura, al que acudió numeroso público extranjero, una artista sueca protagonizaba la primera *performance* de la que resta documentación gráfica en Canarias. Pero esta primera acción en la Modern Art Gallery —destinada más a un público en tránsito que a los residentes— no tuvo repercusión alguna. *El Eco de Canarias* daba cumplida cuenta al día siguiente de que la muestra contaba con un catálogo en color —algo excepcional en esos años— y reproducía el texto del mismo, de la pluma de Eduardo Westerdahl en el que se reivindicaba el papel de *Gaceta de Arte*... Era un momento dulce para las artes visuales en Las Palmas: aquella misma noche se inauguraban tres exposiciones más y en la siguiente semana se inauguraría una muestra de Picasso en la Casa de Colón. Es más, pocos días después, la competencia encarnada por la Galería Wiott *contraprogramaba* con una intervención de un conocido actor y del pintor que exponía en aquel momento: Jesús Álvarez Oramas.[15] Mas todo aquello no pasaba de ser un espejismo insular más: la propuesta de la señora Boeser —que aspiraba a ser el centro del arte *más vivo* en Canarias— no resistiría el paso del tiempo y la Modern Art Gallery cerraba en marzo de 1967 tras apenas un año de existencia... Lo cierto es que fuera de Zaj apenas encontramos nada en las Islas entre 1965 y verano de 1973.

Mientras tanto la actividad de Hidalgo es frenética: tras participar con su trabajo en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres en septiembre de 1966, inicia la primera *Tournée Zaj* por Alemania —Aquisgrán, Frankfurt, Berlín— y publica su fundamental libro *Viaje a Argel* (1966), al que seguirán otros muchos[16]. En diciembre de 1967, la que habría de ser la tercera pata de la mesa que es Zaj, Esther Ferrer, participa por primera vez en dos *Conciertos Zaj* en el Museo de San Telmo de San Sebastián. En 1968 llega la segunda *Tournée Zaj* por Francia —Rouen, Museo de Arte Moderno, París— y Alemania —Colonia, Düsseldorf y Aquisgrán—.

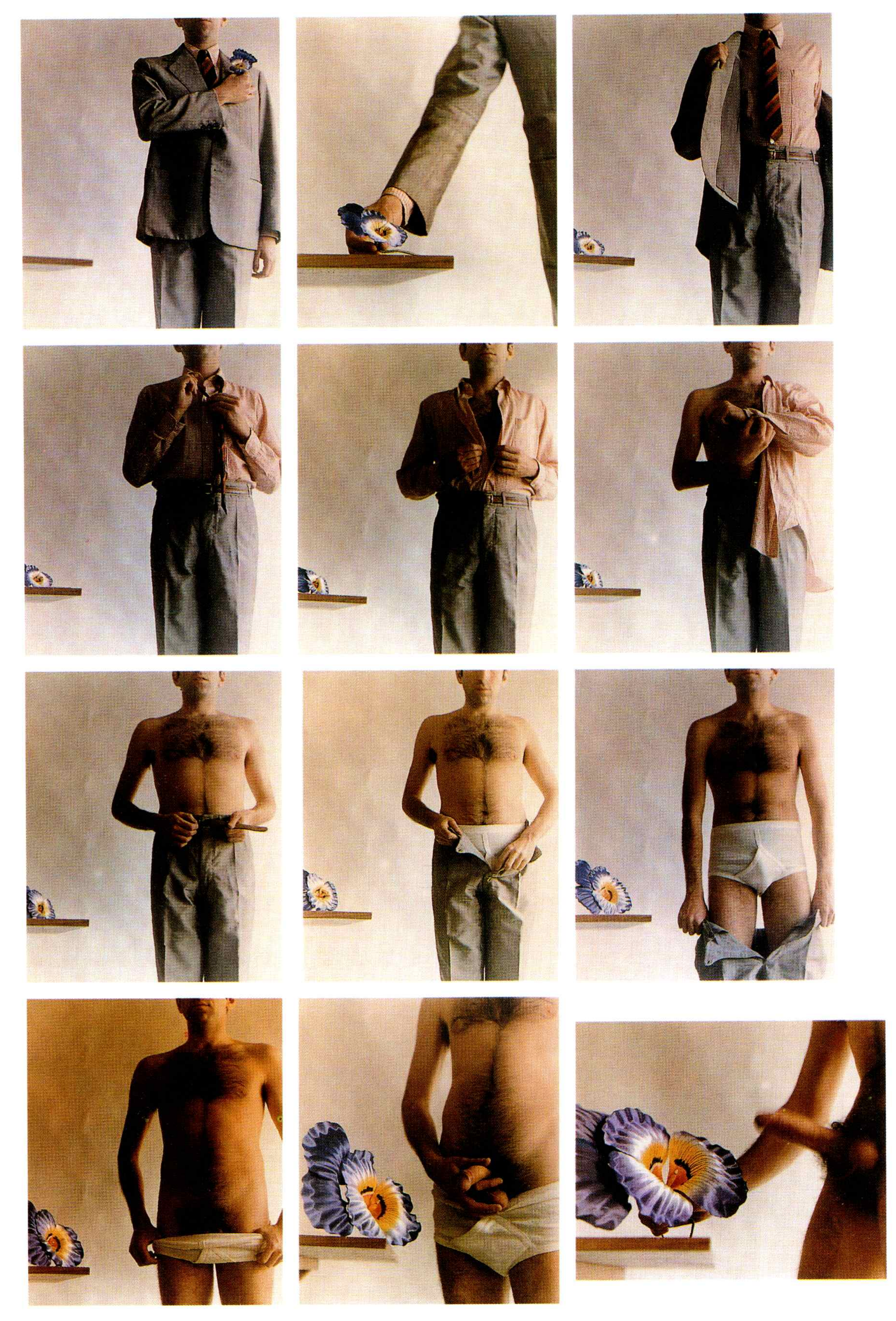
Esta segunda *Tournée Zaj*, que le lleva a conocer de cerca el *mayo del 68* francés, contribuirá a introducir un nuevo elemento en la obra de Hidalgo: las acciones fotográficas. *Flor y mujer*, *Flor y hombre; La barroca triste; La barroca alegre* y *Dos flores eróticas* —que presenta en la exposición *Prospect 69* de Düsseldorf— suponen un salto cualitativo en la trayectoria de nuestro artista. No estamos ya ante acciones realizadas por el artista ante un público, sino ante la cámara, por lo que el soporte pasa a ser la propia fotografía: *Para mí la acción fotográfica se concreta en una imagen instantánea, y —si el soporte material lo permitiese— congelada, representación de la muerte. Imagen muerta y por ella pura, aséptica, ritual y mínima*[17].

Las acciones fotográficas permiten también la resolución de la condición coleccionable y museable del arte vivo. Las fotografías que puede tomar el público de una acción no tiene otro valor que el de documentar el trabajo realizado. Y como documentos, no pueden ser comerciali-

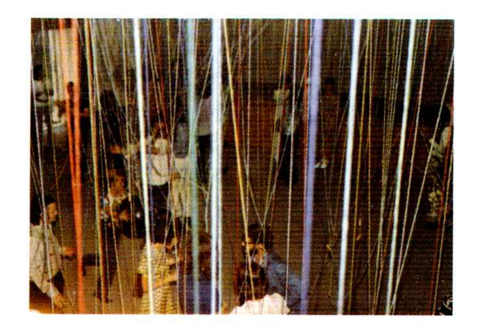
[15] S.F., «Nuevo espectáculo», *El Eco de Canarias*, 21 de enero de 1966, p. 14.

[16] Ver bibliografía.

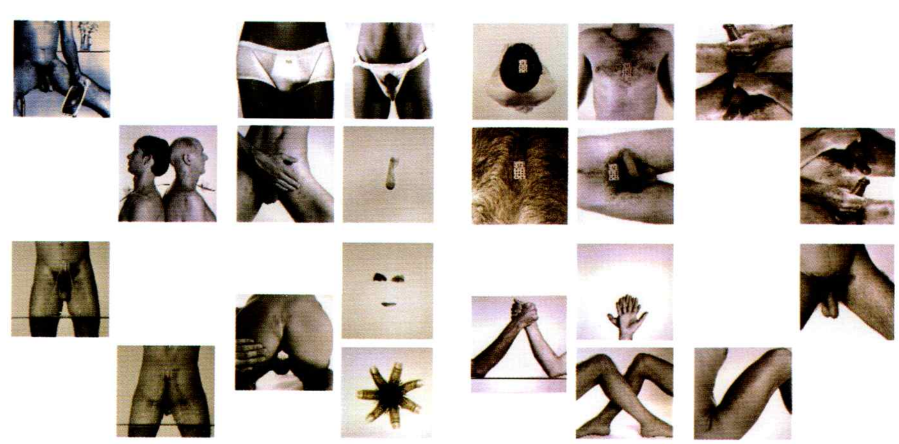
[17] Immaculada Aguilar Civera, «Juan Hidalgo. Un análisis de su obra», en HIDALGO, Juan: *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1997, p. 255.



Flor y hombre II (Acción fotográfica serie "Erótica"), Juan Hidalgo, Madrid, 1969. 12 fotografías en color de 60 x 50 cm. Edición Francesco Conz (Verona). 1 ejemplar y 1 prueba de autor. Foto: Jorge Rueda.



Lanas (Ambiente-instalación), Juan Hidalgo, Madrid, 1972. (Madrid, 30 de mayo de 1972), Instituto Alemán de Madrid.



Alrededor del... pene (22 acciones fotográficas serie "Erótica"), Juan Hidalgo, Madrid, 1990. 22 fotografías en Blanco y Negro, 50 x 50 cm., 3 ejemplares en papel baritado /selenio. Colección APM, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: José Miguel Gómez.

zados en el mercado artístico. Sin embargo en las acciones fotográficas es el propio artista el que establece el marco conceptual de la imagen, convirtiéndolas, por ello, en obras que pueden ser coleccionadas —al formar parte de series firmadas y numeradas por el autor— y que, por lo tanto, permiten regresar al mercado del arte. Las acciones fotográficas formarán, a lo largo de los años tres grandes series en la trayectoria de Hidalgo: *Un/una... más*, *Testimonios* y la de mayor trayectoria, *Erótica*, con obras fundamentales como *Hombre, mujer y mano* (1977), *Rosa, espejo y condón* (1981), *Los siete penes* (1981-1982), *Narciso* (1990) y *Alrededor del ...(pene) 22 acciones fotográficas* (1990), obra en la que comienza a trabajar en 1981 y que sin duda es una de sus obra más complejas.

Zaj sigue su curso y aunque el 9 de mayo se publica su último *Cartón Zaj*, Hidalgo y Marchetti continúan trabajando a pleno rendimiento. Realizan su primer *Ambiente Zaj* en el Instituto Alemán de Madrid en 1972 y se lanzan en marzo de 1973 a la tercera *Tournée Zaj*, esta vez por Estados Unidos y Canadá, con acciones y conciertos en espacios como The Merce Cunningham Studio de Nueva York, The Walker Art Center o The Quincy House Arts Festival de la Universidad de Harvard. Tras esta tercera *Tournée*, Zaj aterriza en Las Palmas de Gran Canaria —vía Milán— en la primavera de 1974. Hidalgo participa con *Sangre y Champaña* y *El caballero de la mano en el pecho* en un *Miniconcierto Zaj* en la Galería Vegueta.

Nunca se valorará lo suficiente el importantísimo papel jugado por la Vegueta y, en general, por las galerías canarias del momento, en el proceso de normalización cultural vivido en la segunda mitad de los setenta y la década de los ochenta. Este *Miniconcierto Zaj* haría que Juan se convirtiera en una referencia insoslayable para una generación de artistas que hacen ahora su entrada en la escena como Alfonso Crujera, Juan José Gil, Leopoldo Emperador, Juan Luis Alzola, Rafael Monagas o Juan Hernández[18].

Mientras esto ocurría en Las Palmas, César Manrique y Pepe Dámaso inauguraban el 9 de marzo de 1974 El Almacén en Lanzarote, un es-

[18] Carlos Díaz-Bertrana, *Últimas tendencias del arte en Canarias*, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 16.



Disangelicum hic et hoc y El Cantar de los Cantares, Pablo Bucarelli y Pepe Dámaso, El Almacén, Arrecife de Lanzarote, 1974. Foto: Cortesía del artista.

pacio que hará de Arrecife uno de los tres focos de trabajo de la *performance* en las Islas. Tras su muestra *Sexo Quemado* abierta en enero de 1974 en la Sala Conca 2 de Las Palmas de Gran Canaria, Dámaso marcha a Lanzarote. En la Semana Santa de este año Pablo Bucarelli y Pepe Dámaso realizan la *performance Disangelicum hic et hoc* y *El cantar de los Cantares del Rey Salomón* en El Almacén. La acción consistió en el recitado del texto de Airton Kerenski *Disangelium hic et hoc* y del bíblico *Cantar de los Cantares* en el interior de una jaima dispuesta en la sala al tiempo que sonaba música y se repartía entre el público pan, aceitunas, vino y queso.

Dámaso prepara para El Almacén los decorados y vestuarios para *La Estatua y el perro* de Alberto Omar antes de intervenir, junto con Antonio Zaya, en la primera *videoperformance* de la que tenemos noticia en Canarias: *Twins. En la escena de la repetición*, cinta que se proyectó al tiempo que Antonio realizaba la *performance* del mismo nombre el 22 de agosto de 1974. La *videoperformance* fue registrada con una cámara de vídeo recién comprada por César Manrique. La *performance*, que era un homenaje de Antonio a su hermano Octavio, por entonces en París, constaba de dos partes. En la primera Antonio realizaba una «plúmbea» lectura sobre la obra *Melancolía* de Durero. En la segunda parte se dispusieron dos grandes bolas realizadas con papel de periódico en la sala. Tras prenderle fuego a una de ellas, sale de entre las llamas Antonio, sacándose de la boca un poema escrito en un papel. Tras la *performance* se desarrolló un coloquio. Esta vinculación entre Zaya y Pepe Dámaso volveremos a encontrarla con motivo de la exposición de Dámaso *Sudarios del 2001* en la Sala Conca de La Laguna en octubre de 1974. En esta muestra Dámaso presenta la carpeta de serigrafías *Cáncer* y Antonio Zaya, Octavio Zaya y *Among Tea* realizan la *performance Cáncer*.

LA ACCIÓN Y LA GENERACIÓN DE LOS SETENTA

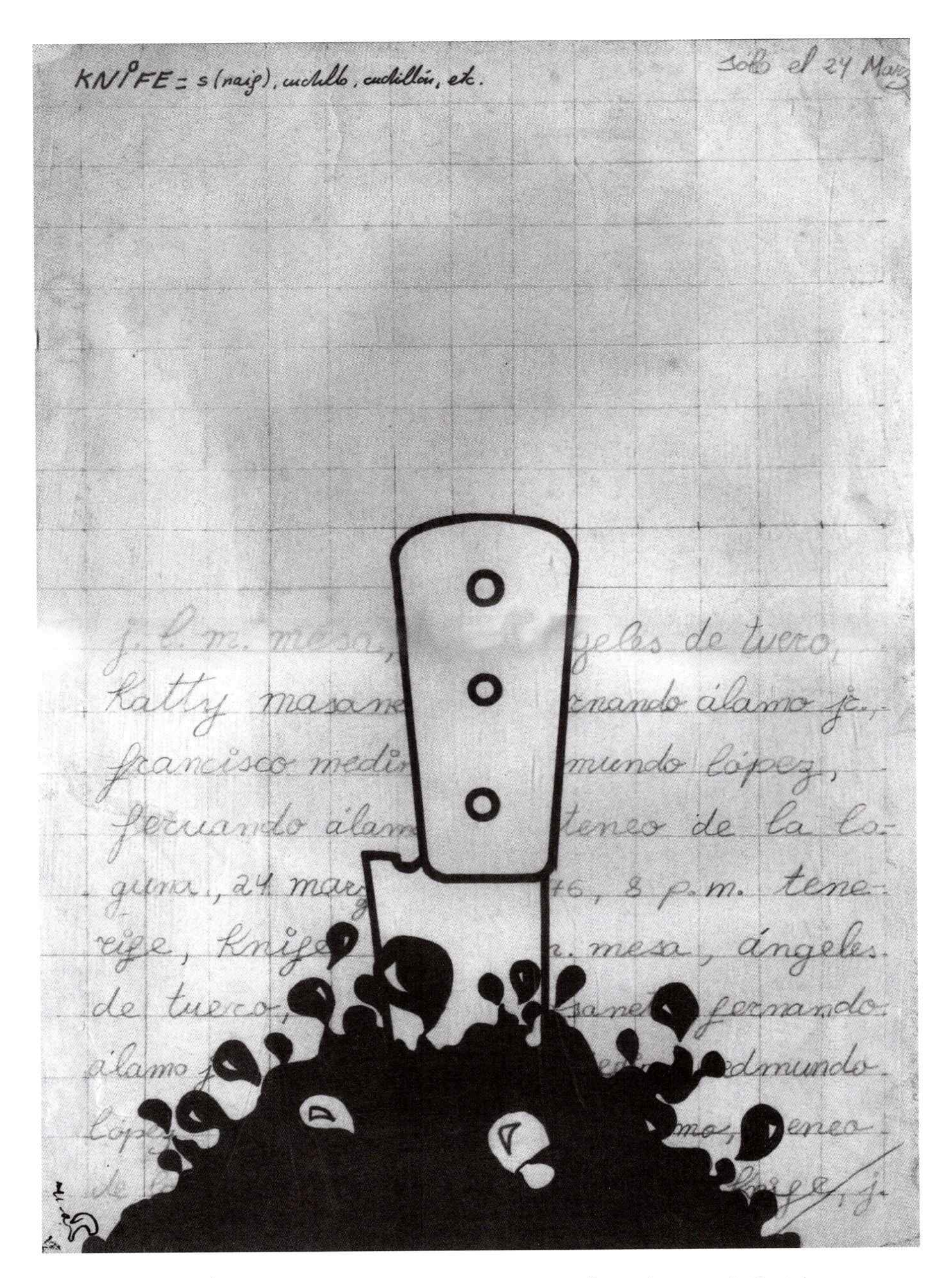
Otro artista clave en nuestra historia es Fernando Álamo, quien a principios de la década de los setenta diseña y realiza escenografías, montajes, vestuarios y maquillajes para diversos espectáculos de teatro y danza. Entre ellos debe destacarse *El Mendigo o el perro muerto* de Bertolt Brecht en montaje de E.X.U.C.A., *Kakilambé* para un espectáculo de Gladys Alemán, *Oratorio* para el teatro Universitario de Canarias o *Enyoró*, para la II Semana Africana, también para la Universidad de La Laguna.

Álamo expone en la Galería Conca en septiembre de 1973 y tras su clausura se produce su primera acción en la carretera que une Santa Cruz con La Laguna al lanzar sus palomas de trapo. Hace una gira por Cataluña con el grupo de teatro Capsa y su espectáculo *Quejío*. En junio de 1974 produce su segunda acción en las puertas de la Conca. Realiza la escenografía de la obra *Oratorio Menor de la Esperanza* de Sabas Martín, patrocinada por el Cabildo Insular de Tenerife, que se presentó en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna.

El 24 de marzo de 1976 realiza, junto a José Luis Medina Mesa *Knife* en el Ateneo de La Laguna. *Knife*, una de las propuestas más rigurosas en el ámbito lagunero de estos años, se ejecuta previamente en el estudio de Medina Mesa para posteriormente realizarse en el Ateneo. En la acción Álamo, tras cortar unas telas y rajarlas, se cortaba con un cuchillo en las manos, en los pies y en la cara, al tiempo que se realizaba una proyección y se tomaban continuamente fotos mientras Edmundo López interpretaba una banda sonora en el mismo espacio. *Knife* se recrearía años más tarde en el número dos-tres de la revista *Blanco* en 1980 bajo el título *De la utilidad de la sangre* con un texto de José Antonio Otero.

Knife entronca con propuestas radicales como las realizadas por la artista francesa del *Body Art* Gina Pane, Marina Abramovic o, especialmente, con las propuestas de riesgo corporal como las emprendidas por Chris Burden a comienzos de los setenta:

> En Knife la violencia no es exterior, es contra sí mismo. La sangre es el color de una poética íntima. El juez que instruye sumario de lo acontecido, es lo acontecido; juez y parte, crónica y protagonista. Álamo echa mano de todos los ardides. No podemos quedar indiferentes ante el cuchillo que abre sus carnes, como no podemos desentendernos de la violencia del australiano Mike Parr que en una de sus primeras obras, Leg Spiral, enroscó una mecha de pólvora alrededor de su pierna y le prendió fuego. Suzi Gablik nos narra el suceso y su finalidad no disi-



Knife, Fernando Álamo, 1976. 40,5 x 30 cm. Tinta y grafito sobre papel. Cartel anunciador de la performance en el Ateneo de La Laguna el 24 de marzo de 1976.

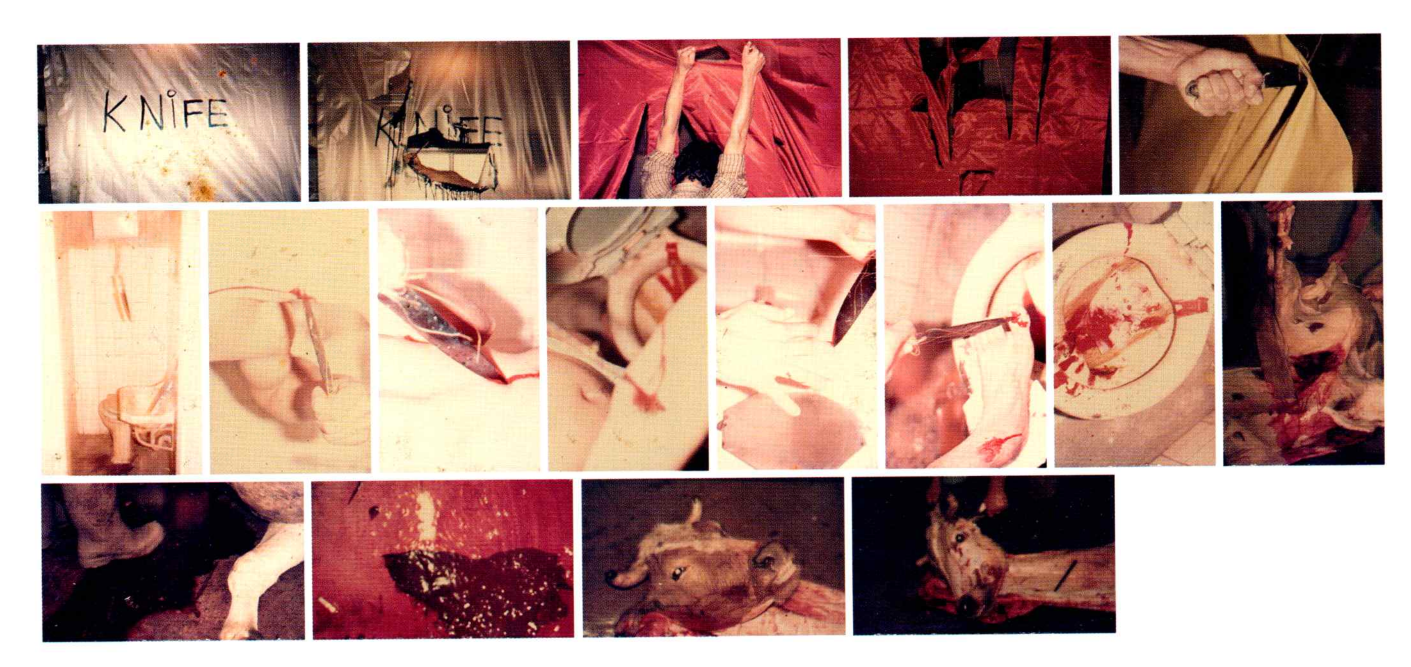
> mulada con lujo de detalles: el público se ve forzado a reaccionar ante un ataque dirigido contra su razón, y así queda implicado y comprometido con la representación[19].

Uno de los espectadores de *Knife* aquella noche en el Ateneo de La Laguna sería Alfonso Crujera. Crujera había fundado junto a Alfredo del Pino y a Manuel Romero el Grupo Independiente de Teatro La Zapatilla en 1969 con el que trabajará hasta 1973. Del verano de 1973 datan sus primeras acciones colectivas realizadas junto a Gonzalo y Paulino Santos como la realizada en torno a una fotografía del General Franco. En julio de 1974 Crujera y Antonio Lázaro ejecutan varias acciones en sesiones privadas. Tras sus primeras exposiciones individuales en

[19] Juan Manuel García Ramos, *Álamo*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1993, p. 12.



De la utilidad de la sangre, Fernando Álamo y José Antonio Otero, 1980. Revista *Blanco*, número 2 y 3, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Cortesía del artista.



Knife, Fernando Álamo y José Luis Medina, 1976.

la Conca en La Laguna, en Tahor en Las Palmas de Gran Canaria y en El Almacén en Arrecife de Lanzarote, Crujera viaja por Portugal, España, Francia, Suiza y Dinamarca. Realiza obras de teatro con el grupo *La pluma/Fremmedarbejderen (La pluma/Trabajador extranjero).* A finales de noviembre de 1974 realiza una acción de protesta política ante la Embajada de España en Copenhague.

En 1975 regresa a Gran Canaria y funda junto a José Carlos Suárez y Alfredo del Pino el grupo UG MOTYVACYONES. Su primer trabajo se presenta en marzo de este año en el Café Teatro Los Ángeles de Las Palmas de Gran Canaria: *Motyvacyon 1ª.* A este mismo escenario llevarán *Motyvacyon 2ª* y *Motyvacyon 3ª.* Pero donde se va a desarrollar gran parte de la producción de este colectivo será en el Espacio Ugente. Allí presentarán *La Semilla, Motyvacyon Iª, Motyvacyon IIIª, Homenage al ausente* —Alfredo del Pino y José Carlos Suárez—, *Tema para meditación* —Alfonso Crujera—, y *Motyvacyon.* A partir de este momento Crujera y Suárez desarrollan su trabajo en la Escuela de Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria. Allí ejecutan *Contradicción I. El Frío, Contradicción II. El huevo, Contradicción III. El vidente, Contradicción IV. La caricia* y *Contradicción V. El aplauso.* UG MOTYVACYONES —integrado ahora por Crujera, Suárez y J. Molina— traslada su obra a la Galería Vegueta en 1976 en donde podrá verse *Sobremanos I, Sobremanos II, Sobremanos III y IV.*

Los trabajos de UG contaban con una programación precisa en la que se indicaba el número de movimientos, los elementos materiales o humanos necesarios. Con la *Motyvacyon Iª* UG consigue que el público intervenga por primera vez en el proceso repartiendo objetos y pintándose unos a otros. Un buen ejemplo del trabajo de UG es la serie CONTRADICCIONES, acciones inspiradas en el *I Ching* —la



Gran música visible (Ambiente-instalación), Juan Hidalgo, Las Palmas de Gran Canaria, 1976. Exposición Zaj, Galería Vegueta, del 28 de septiembre al 16 de octubre de 1976.

sombra de John y Juan es alargada— e improvisadas poco antes de la representación.

En *Contradicción. El Frío* un personaje se desnuda poco a poco frente a otro personaje vestido que cada vez siente más frío. Otra pieza significativa de UG es *El disparo*. En ella un personaje sentado tiene una escopeta envuelta en periódicos en su regazo. La toma y mientras sigue con la mirada al público, va desempaquetando la escopeta. Una vez desenvuelta apunta a alguien del público. En ese momento cesa la música de J. Molina y se apaga la luz. Las últimas piezas del colectivo están firmadas sólo por Crujera y Molina: *Para un hombre y una mujer*, *El lienzo negro*. La acción *La Filmación*, realizada con cámaras tanto fijas como distribuidas entre el público, firmada en solitario por Crujera, será el epílogo de un colectivo que como el *I Ching* marcarían toda una época.

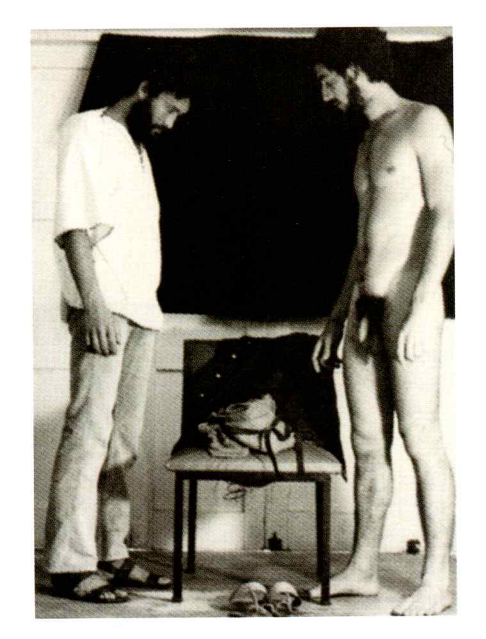
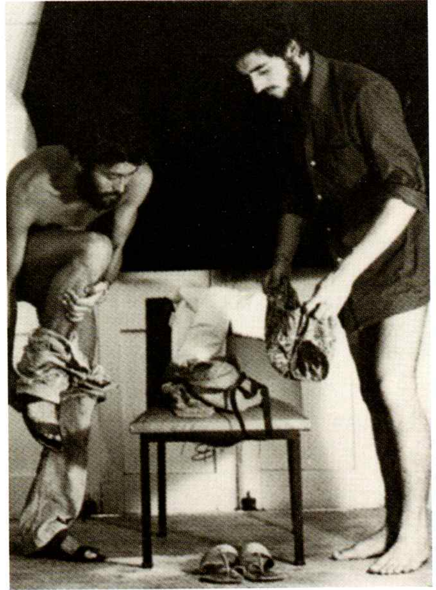
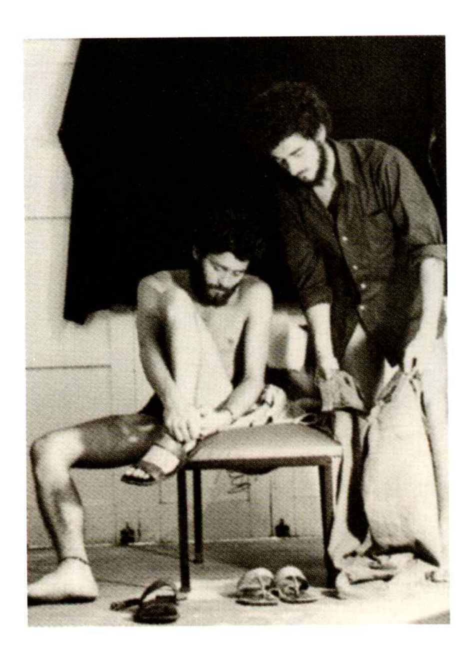
La muerte del General Franco y el proceso político conocido como la Transición tendrá un eco muy relevante en la cultura insular. La profunda carga antisistema del arte vivo adquiere, a través del Partido Comunista de España en Canarias, un uso y unas connotaciones políticas muy claras. Es a partir de estos postulados como hemos de entender la *Experiencia audiovisual* celebrada el 14, 15 y 16 de abril de 1976 en el Instituto Tomás Morales por Tony Gallardo, Mela Campos, Juan José Gil, Alicia Batista y Juan Luis Alzola —que constituían junto con Leopoldo Emperador el colectivo Contacto I— y Sergio Calvo. La experiencia, que consistía en la acción colectiva sobre un bloque de poliestireno con el uso de sierras y martillos bajo la supervisión de los artistas, es cubierta por televisión española en Canarias (TVE). Sus autores situaban en sus declaraciones a la prensa a los dadaístas y a los surrealistas como antecedentes de la *experiencia*[20]. Por cierto que Mela Campos llegaría a protagonizar un *Concierto Zaj* junto a Juan Hidalgo el 15 marzo de 1977 con motivo de la Exposición *Homenaje a Martín Chirino* en la Casa de Colón.

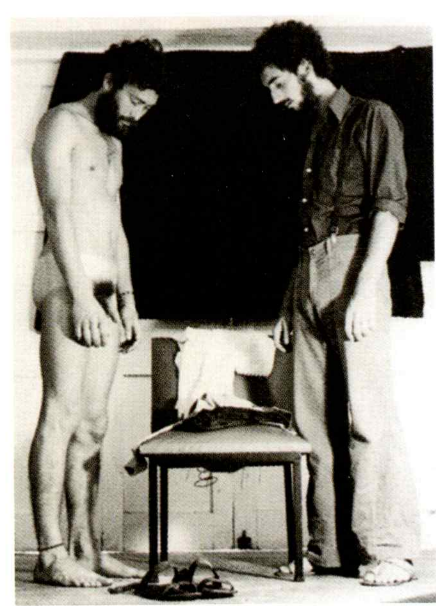
La *Experiencia audiovisual* del Instituto Tomás Morales será el modelo a seguir por Contacto I en la *Experiencia plástica audiovisual* desarrollada en el fondo vacío de la piscina de La Isleta el 20 de junio de 1976. En esta ocasión el bloque de poliestireno medía cuatro metros de largo, dos de alto y uno de ancho y la acción se registró en vídeo, fotografía y Super-ocho[21].

En julio de 1976 Hidalgo participaba en la Bienal de Venecia. Había sido invitado para realizar cuatro *performances*, entre otras su *Tamarán*. Dos meses después Hidalgo regresaba con Marchetti a la histórica galería de *Nano* Doreste y Rosa María Buerles para un nuevo *Mini-Concierto Zaj* y una *Exposición Zaj*. Tres días después de la clausura de la muestra nace la *experiencia Katay 76* en el Castillo de La Luz. La propuesta, integrada por Tony Gallardo, Juan José Gil, Juan Luis Alzola, Leopoldo Emperador, Juan Hidalgo y Martín Chirino se enmarca en los prolegómenos de la redacción del *Manifiesto del Hierro* firmado en noviembre de 1976 y del *Concierto Zaj Secreto a voces* presentado en la exposición *Afrocán* de Martín Chirino en la Galería Juana Mordó de Madrid el 22 de noviembre de 1976. Este tipo de propuestas tan queri-

[20] L.L.B., «Primera jornada de las 'experiencias audiovisuales'», *La Provincia*, 15 de abril 1975. S.F., «Experiencias plásticas y audiovisuales abiertas», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 abril 1975.

[21] Alfonso O´Shanahan, «Una experiencia de total participación», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de junio de 1976.

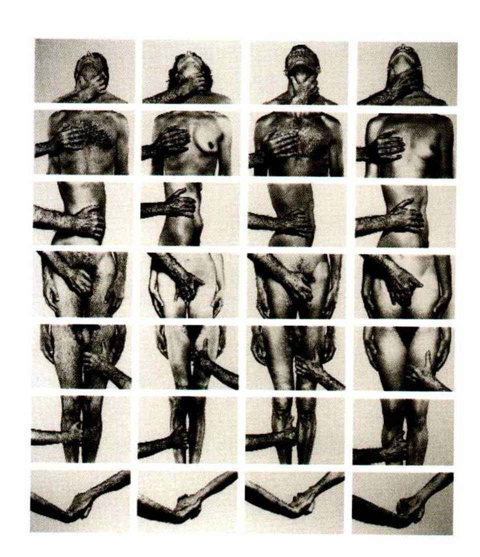






Contradicción I. El Frío, Alfonso Crujera y Antonio Lázaro, Escuela de Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria, 1975. Foto: Cortesía del artista.

das para Tony Gallardo tendrán uno de sus últimos episodios en torno a la exposición *Los Tres tés en la encrucijada* celebrada en el desaparecido Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria en 1991. Tony Gallardo, junto a Óscar Millares, Domingo Díaz, Leo Marrero y Mela Campos —entre otros— realizarán la acción en apoyo del Frente Polisario *Tres tés para el Sáhara* en la Plaza de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria.

En 1977 Juan Hernández presenta su primera *Body Performance* en Lanzarote. Hernández es, posiblemente, el exponente más indiscutible de lo abierta que está la *performance* en Canarias. Será el primero que incorpore a los medios de comunicación de masas para trasladar sus



Hombre, mujer y mano (Acción fotográfica serie "Erótica"), Juan Hidalgo, Madrid, 1977. 28 fotografías, 30 x 20 cada una (149 x 128) en Blanco y Negro. En 1989 se hicieron 2 ejemplares con fotografías del mismo tamaño y 4 ejemplares con fotografías más pequeñas —24 x 16 cada una (120 x 102)— . Museo de Malo (Vicenza), Italia. Foto: Nacho Criado.

propuestas más allá de los habituales núcleos y cenáculos. El *Diario de Las Palmas* será la herramienta escogida para publicar textos como *Acercamiento al conocimiento de los objetivos bajo presentaciones alternativas de cada uno de ellos individualmente*, *Recorrido Soft-Happening* y *Concierto Barroco*. El núcleo del trabajo de Hernández se desarrollará en 1978 en la ciudad de La Laguna con obras como *Acción Conceptual*, ejecutada en la Universidad y *El Rito*, presentado primero en el Ateneo con el Grupo Tarha y después en la Universidad. Hernández también llevará a cabo una acción en el acto de la clausura de la exposición de Gonzalo González en la Conca en la que aquel presenta sus series *El Desencanto* y *Grafitos a Ana* y la propuesta *Process-Modular*.

Paralelamente a estas propuestas, Juan Hernández desarrolla lo que el propio autor denominaba *iteracciones*, recorridos realizados en el entorno urbano siguiendo un itinerario previamente establecido y con un determinado vestuario. En Las Palmas de Gran Canaria realizará *Concierto Barroco* en la clausura de la exposición de Juan José Gil en la Galería Balos y la *Acción proceso pictórico visual* con otros artistas con motivo del 500 Aniversario de la ciudad. El servicio militar —entonces obligatorio— vendrá a cortar de raíz estas propuestas que recupera tras licenciarse: en 1981, junto a José Antonio García Álvarez produce *Proceso, ejecución y destrucción de una obra* en el Patio de los Naranjos de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. El palio, que habría de cubrir el espacio entre la Catedral y las Casas Consistoriales, no puede finalmente emplazarse por motivos de seguridad y tras los actos oficiales acabaría entre las dunas de la noche de la Playa del Inglés. De 1986, año de su regreso de Madrid tras tres años de ausencia de las Islas, datan sus dos últimas propuestas: *La noche estrellada*, en el Pub Factoría y el *happening* colectivo *Menú de artistas* en el Hotel Monte 70 de Tafira.

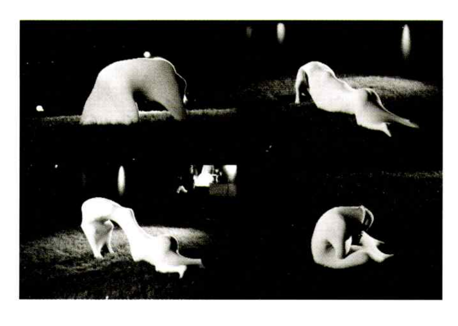
Mientras esto ocurría, Fernando Álamo elaboraba en junio de 1979 una nueva propuesta con Antonio Zaya para la exposición colectiva *Tocador de Arte de Papeles invertidos* celebrada en el COAC de Santa Cruz de Tenerife —en donde se celebra un nuevo *Concierto ZaJ*— que finalmente no llega a materializarse. En 1980 junto al artista checo Jean Paul Sip, y el puertorriqueño Ángel Borrero y Antoñito Zaya realiza una acción con motivo de la colectiva *DEL* en la Galería Vegueta. La acción, de la que se conserva el cartel, contaba con una banda sonora de Juan Francisco Zaya.

La *Segunda Exposición Surrealista de Canarias*, celebrada en la Galería Vegueta en abril y mayo de 1981, será el escenario en que Álamo ejecuta una nueva acción: *De la eliminación de los cadáveres humanos*. El artista llegaba a la galería vestido de negro con antifaz y con una maleta en la mano. Disponía la maleta sobre un plinto y sobre ella partía en dos el corazón de una vaca con un cuchillo. Rápidamente atravesaba con una flecha el corazón, y colocaba debajo un rótulo en el que podía leerse «de todo corazón». Después subió a la segunda planta de la galería y desde el balcón tiró panfletos en los que podía leerse el texto de A. Proust titulado *De la utilidad de la sangre* tomado de su *Tratado de Higiene*. Tras esto, abandonó la sala.

LIBERTAD, LIBERTAD



Rosa, espejo y condón (Acción fotográfica serie "Erótica"), Juan Hidalgo, Santa Cruz de Tenerife, 1981. Boceto: 1 fotografía en Blanco y Negro. Foto: Nacho Criado. Fotografía en color, Madrid, 1987, 50 x 50 cm. Galería Buades. Ejemplar único. Cibachrome en color, Madrid, 1990, 50 x 50 cm. Ediciones Estampa, 7 ejemplares y 2 pruebas de autor. Foto: José Miguel Gómez.



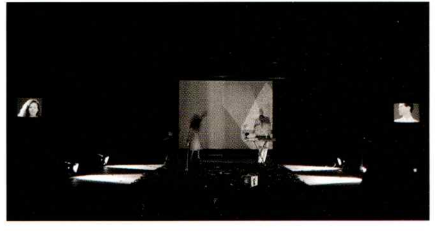
Escultura viva, Pedro Garhel, 1977. Dirección: Pedro Garhel. Performers: Ismael Abellán, Alberto Aroca, Luisa de la Puerta, Rosa Galindo, María del Carmen García, Milagros García, Blanca Iglesias, Manolo Tiedra y Pedro Zubizarreta. Foto: Luis Miguel Rábago.

Los primeros años de la década de los ochenta son esenciales para el establecimiento de nuevos parámetros en la cultura española, tanto por lo que se refiere a las nuevas infraestructuras que ahora se ponen en marcha, como por los nuevos patrones derivados de una intervención cada vez mayor de los poderes públicos en la producción y distribución del arte realizado en España.

Los efectos de la normalización cultural comienzan a hacerse evidentes y los *Conciertos Zaj* se suceden tanto en la Galería Vegueta, en mayo de 1980, como un mes más tarde en la Universidad Laboral de La Laguna, convocado por Baobab. Entre noviembre y diciembre de 1980 Hidalgo imparte un nuevo curso en el COAC organizado por la fundamental —e injustamente olvidada— Asociación Canaria de Arte Contemporáneo (ACCA). En junio de 1981 se suceden dos nuevos *Conciertos Zaj* en Las Palmas de Gran Canaria, esta vez en la Conca 2 y en el Patio de los Naranjos de la Catedral. Baobab publica en 1982 el tercer libro de Hidalgo en Santa Cruz de Tenerife, *De Juan Hidalgo 2 (1971-1981)* y organiza dos *Conciertos Zaj* con motivo de la Semana de Música Contemporánea en el Ateneo de La Laguna y de la I Semana de Música y Poesía Contemporáneas de Santa Cruz de Tenerife. Durante esta estancia Hidalgo realiza el boceto para *Rosa, espejo y condón.*

Pero no sólo de Zaj vive el hombre y en esta década que ahora comienza surgen una serie de autores que van a tener un papel destacado en la historia de la *performance* española como Pedro Garhel, Rosa Galindo, Concha Jerez y José Antonio Sarmiento.

Pedro Garhel (Pedro García Hernández, Puerto de la Cruz, 1952-2005) y Rosa Galindo comienzan a trabajar juntos en 1968. Tras marchar a Madrid en 1974, producen su primera *performance* en la Galería Foro en 1977: *Transfiguraciones-Escultura Viva*, trabajo que presentan posteriormente en la madrileña Plaza de Colón. En esta pieza, los cuerpos de los *performers* y las telas que los envuelven conforman una unidad en movimiento con la iluminación, la estructuración del espacio de trabajo, la música y el ruido de la gran ciudad. *Escultura Viva* será también el título del primer vídeo de estos creadores allá por 1979. Un año después Pedro Garhel realiza su primer *happening* en las Islas, en la Plaza de la Constitución de La Orotava. En 1981 Garhel y Galindo fundan *Espacio P* en Madrid, el primer centro de producción y distribución de arte vivo en España y que merece, por sí mismo, una

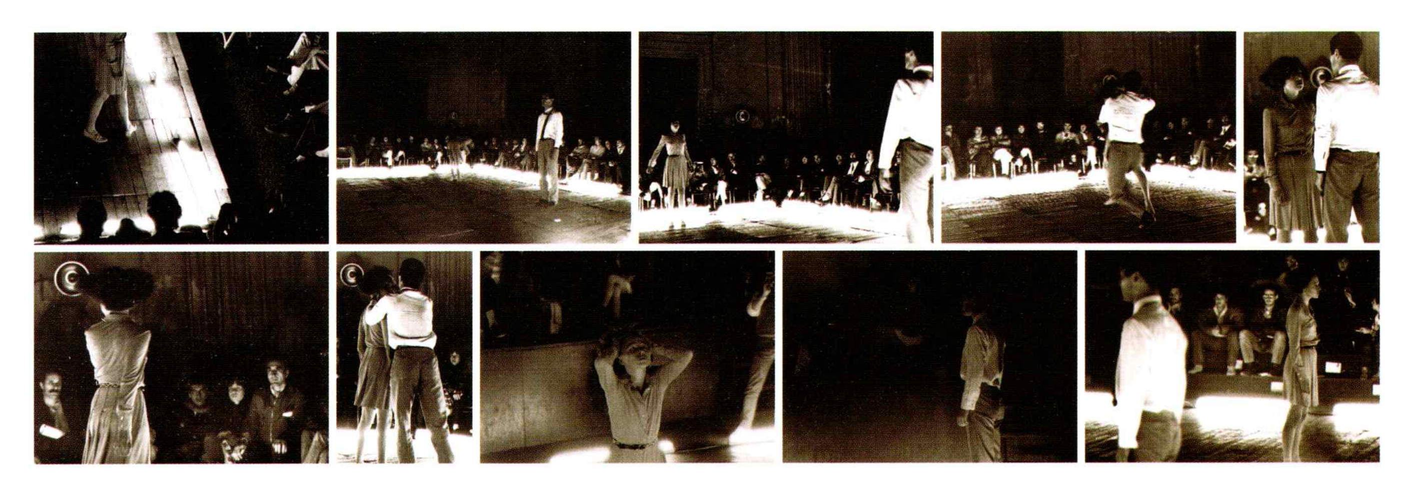


Signos (Dedicado a la memoria), Pedro Garhel, 1987. Pedro Garhel y Rosa Galindo. Foto: Antonio Cano.

Escultura viva, Pedro Garhel, 1977. Pedro Garhel, Rosa Galindo y Susa Alcamí. Vídeo monocanal. U-matic digitalizado.

monografía. La trayectoria de estos dos artistas históricos de la *performance* española es tan amplia como desconocida en las Islas. Una situación que sólo muy recientemente ha sido solventada por la magnífica exposición organizada por La Regenta y en el CAAM y que ha sido comisariada por Karin Ohlenschläger.

En 1982 —año de su trascendental *O.K./O.K.*— están en el primer ARCO con *Presencias*. El interés por adentrarse en nuevos parámetros de investigación en torno a las relaciones vivenciales entre el hombre y la mujer abre una nueva etapa en su trayectoria profesional. Una etapa



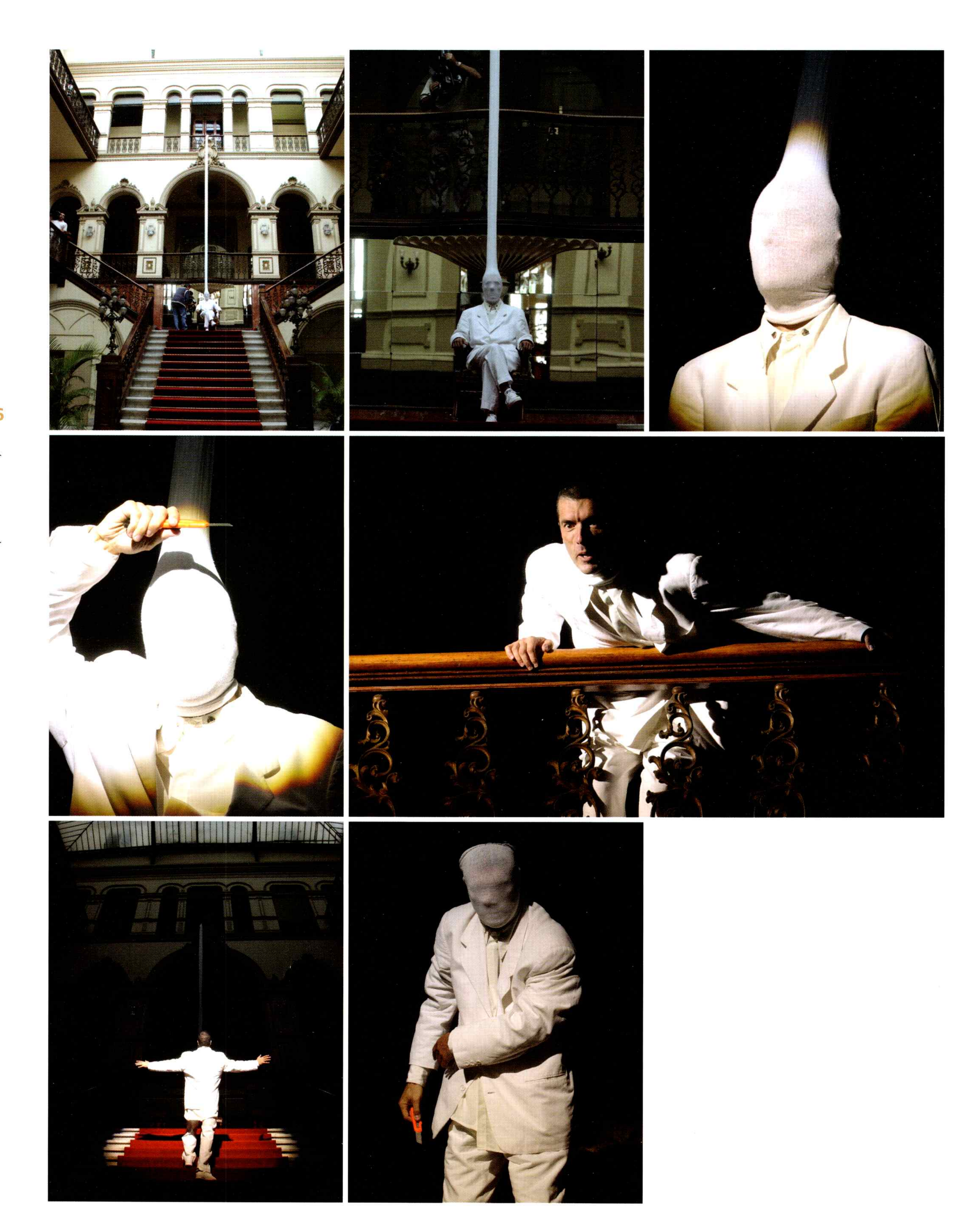
O.K / O.K., Pedro Garhel, 1982. Capturas de imágenes de vídeo. Pedro Garhel y Rosa Galindo.

que rápidamente obtiene un importante eco en un recién nacido ARCO en el que están presentes en 1982 y 1984. Ese mismo año participan en el Festival Internacional de *Performances* de Munster, Alemania, en el GBG 84 de Goteborg y en el Thou Art Festival de Dinamarca. La segunda mitad de los ochenta marca el definitivo despegue internacional para esta joven pareja de artistas. A partir de este momento su trabajo como *performers*, compositores e intérpretes se ha traducido en más de medio centenar de producciones en soportes que van del vídeo al long-play.

Regresan a las Islas con un proyecto de Antonio Zaya presentando el 18 de noviembre de 1986 —*Modus Operandi*— en la plaza de San Antonio Abad de Las Palmas de Gran Canaria. Entre el 11 y 12 de julio de 1987 presentan *Dedicado a la memoria* en la Documenta 8 de Kassel. Tras una gira por Dortmund, Düsseldorf y Colonia en octubre y noviembre de 1989 realizan una *videoperformance* en La Caleta, Tenerife. Una vez más, tras participar en el Festival Internacional de *Performance* EDGE 90 en Newcastle, realizan *Modus Vivendi* en el Castillo de San Felipe y en la Capilla del Centro Viera y Clavijo en el Puerto de la Cruz, Tenerife. Este es el marco elegido también para presentar *Tilcotil.*

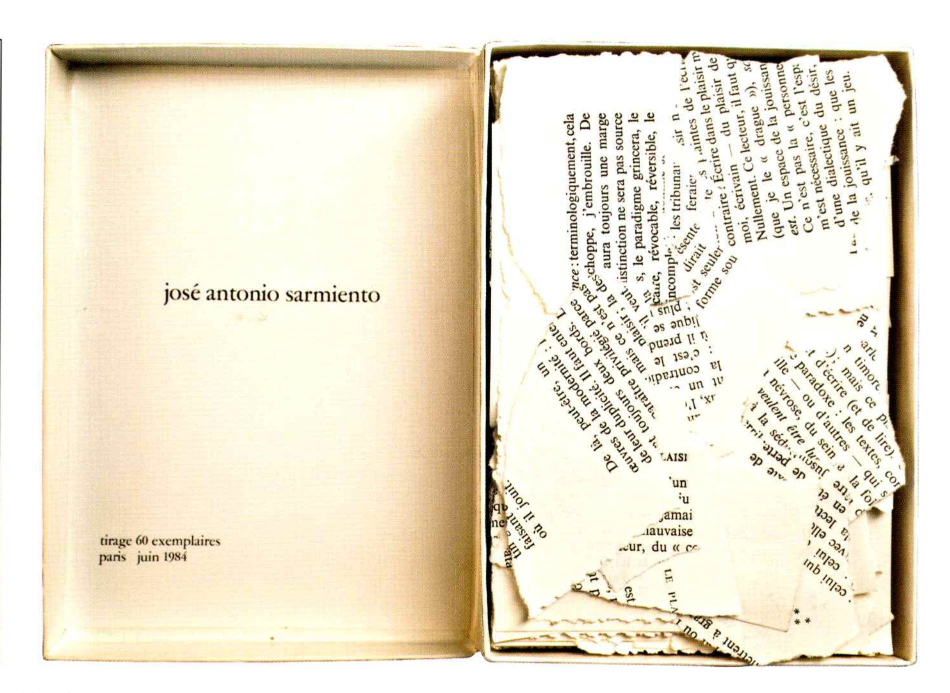
Invitados al seminario «La Acción» celebrado en el MNCARS en noviembre de 1994, el trabajo de estos dos creadores constituye un referente clave en el panorama del arte de acción no sólo en el ámbito español sino internacional. En 1997 Rosa Galindo y el colectivo Quicio-Arte-Expansión presentan *El Palacio a las Cuatro de la mañana* en el Pabellón Juan Ríos Tejera de La Laguna. En el año 2000 Garhel y Galindo deciden mudar el sueño de su *Espacio P* de Madrid a San Juan de la Rambla, en Tenerife, naciendo así *Em(p)aquetado del Arte.* Mas la experiencia del Madrid de la *movida* no se repite aquí. Entre los últimos grandes trabajos de Garhel nos queda la imagen de su participación, ya con problemas de salud, en el festival *Performando* celebrado en Las Palmas en 2002.

También mayoritariamente fuera de las Islas se desarrolla el trabajo de otro protagonista de nuestro relato: José Antonio Sarmiento. Sar-



Y después del 11, qué…?, Pedro Garhel, 2002. Festival *Performando*. Gabinete Literario. Archivo: Pedro Garhel. Foto: Nacho González.





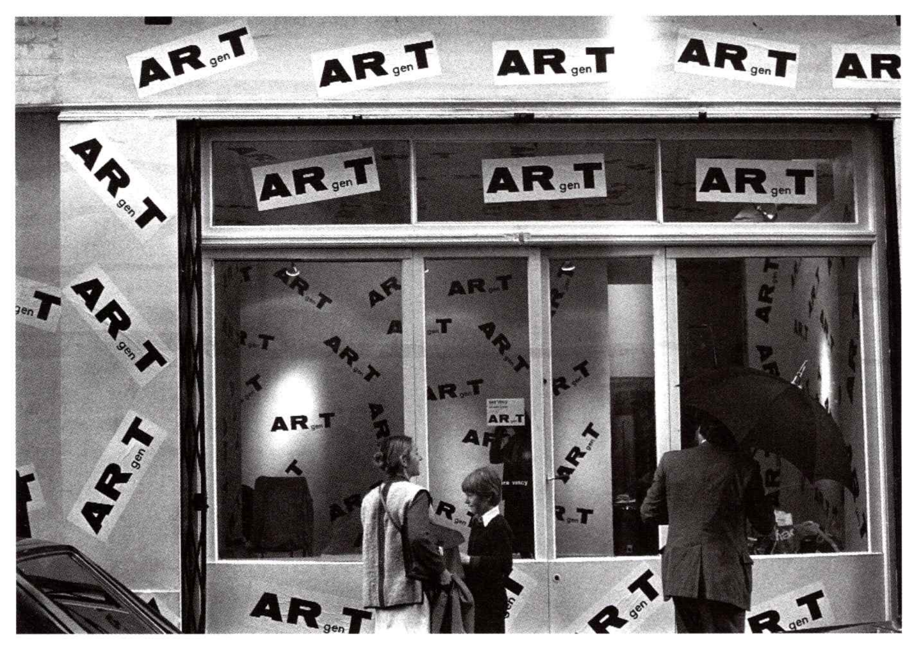
Le plaisir du texte, Libro objeto, José Antonio Sarmiento, 13,6 x 19,2 cm., París, 1984. Foto: Cortesía del artista.

miento inicia su actividad siendo aún estudiante de Bellas Artes en París, abordando la poesía experimental, los libros de artista, el arte postal y las acciones. Entre sus libros de artista deben mencionarse *¡!¿?* (París, 1975), *Grève de la faim* (París, 1977), *Le plaisir du texte* (París, 1984), *Título y precio: 1.000 pesetas* (Madrid, 1985), *Homero, cincuenta años en el Mediterraneo (*Madrid, 1985) y *Etxet ud risialp eL* (Madrid, 1986).

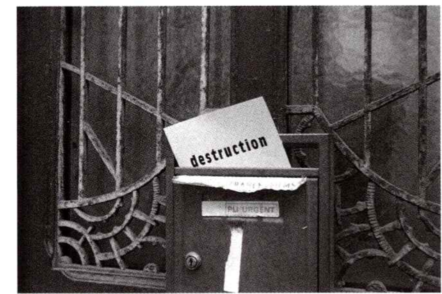
En 1976 Sarmiento ejecuta su primera *performance* en las calles de París: *Destruction.* Entre 1979 y 1982 realiza en varias galerías de esta misma ciudad y en la FIAC, la Feria de Arte Contemporáneo, su pieza *ArgenT.*

En 1985 aborda otra propuesta radical: se pone a la venta en la Galería Estampa de Madrid. La acción *Se vende un artista* se producirá nuevamente en ARCO´86, en la Galería Estampa de Madrid y en la Sala San Antonio Abad de Las Palmas de Gran Canaria en 1986. Sarmiento utiliza, como Juan Hernández, los medios de comunicación de masas para su trabajo, publicando su anuncio de venta en *El País* el 6 de noviembre de 1987. Sin estos trabajos no podría comprenderse su acción postal *Sangre de Artista* realizada en 1989. El rigor conceptual desplegado por Sarmiento tanto en éste como en otro proyecto de este mismo año, *Esto no es una galería de arte*, marcan un hito en los procesos de construcción y producción de determinado tipo de acciones de los años noventa. A ésta seguirán *Tirol* en 1990, *Juan Manuel Bonet apuñalado por Francesc Torres en el barrio de La Celsa* en 1992 o *Desarticulada en Madrid peligrosa banda de traficantes*, en 1993 y *¿Por qué una cooperativa de viviendas de origen sindical patrocina una exposición de arte de vanguardia?* en 1994.

El papel jugado por Jose Antonio Sarmiento en la escena artística española va mucho más allá de estas pocas líneas. Artista y director del



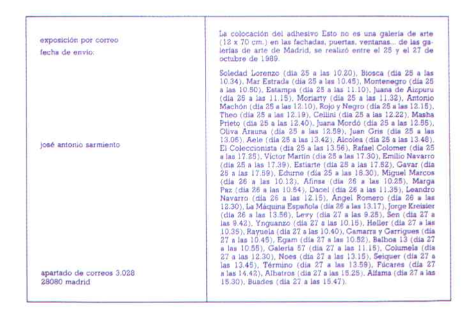
ARgenT. José Antonio Sarmiento, Instalación. Galería Lara Vicy, París, 1980. Foto: Cortesía del artista.



Destruction, José Antonio Sarmiento. Acción, París, 1977. Foto: Cortesía del artista.

Esto no es una galería de arte

Esto no es una galería de arte, José Antonio Sarmiento, autoadhesivo, 70 x 12 cm., Madrid, 1989. Foto: Cortesía del artista.



exposición por correo
fecha de envío:

josé antonio sarmiento

apartado de correos 3.028
28080 madrid

La colocación del adhesivo Esto no es una galería de arte (12 x 70 cm.) en las fachadas, puertas, ventanas... de las galerías de arte de Madrid, se realizó entre el 25 y el 27 de octubre de 1989.

Soledad Lorenzo (día 25 a las 10.20), Biosca (día 25 a las 10.34), Mar Estrada (día 25 a las 10.45), Montenegro (día 25 a las 10.50), Estampa (día 25 a las 11.10), Juana de Aizpuru (día 25 a las 11.15), Moriarty (día 25 a las 11.32), Antonio Machón (día 25 a las 12.10), Rojo y Negro (día 25 a las 12.15), Theo (día 25 a las 12.19), Cellini (día 25 a las 12.22), Masha Prieto (día 25 a las 12.40), Juana Mordó (día 25 a las 12.55), Oliva Arauna (día 25 a las 12.59), Juan Gris (día 25 a las 13.05), Aele (día 25 a las 13.42), Alcolea (día 25 a las 13.48), El Coleccionista (día 25 a las 13.56), Rafael Colomer (día 25 a las 17.25), Víctor Martín (día 25 a las 17.30), Emilio Navarro (día 25 a las 17.39), Estiarte (día 25 a las 17.52), Gavar (día 25 a las 17.59), Edurne (día 25 a las 18.30), Miguel Marcos (día 26 a las 10.12), Afinsa (día 26 a las 10.25), Marga Paz (día 26 a las 10.54), Dacel (día 26 a las 11.35), Leandro Navarro (día 26 a las 12.15), Angel Romero (día 26 a las 12.30), La Máquina Española (día 26 a las 13.17), Jorge Kreisler (día 26 a las 13.56), Levy (día 27 a las 9.25), Sen (día 27 a las 9.42), Ynguanzo (día 27 a las 10.15), Heller (día 27 a las 10.35), Rayuela (día 27 a las 10.40), Camarra y Garrigues (día 27 a las 10.45), Egam (día 27 a las 10.52), Balboa 13 (día 27 a las 10.55), Galería 57 (día 27 a las 11.15), Columela (día 27 a las 12.30), Noes (día 27 a las 13.15), Seiquer (día 27 a las 13.45), Término (día 27 a las 13.58), Fúcares (día 27 a las 14.42), Albatros (día 27 a las 15.25), Alfama (día 27 a las 15.30), Buades (día 27 a las 15.47).

Esto no es una galería de arte, José Antonio Sarmiento. Cartón, 29, 5 x 12 cm., Madrid, 1989. Foto: Cortesía del artista.

Juan Manuel Bonet apuñalado por Francesc Torres en el barrio de La Celsa

Sin Título, José Antonio Sarmiento, Postal, 17,5 x 11,5 cm., Madrid, 1992. Foto: Cortesía del artista.

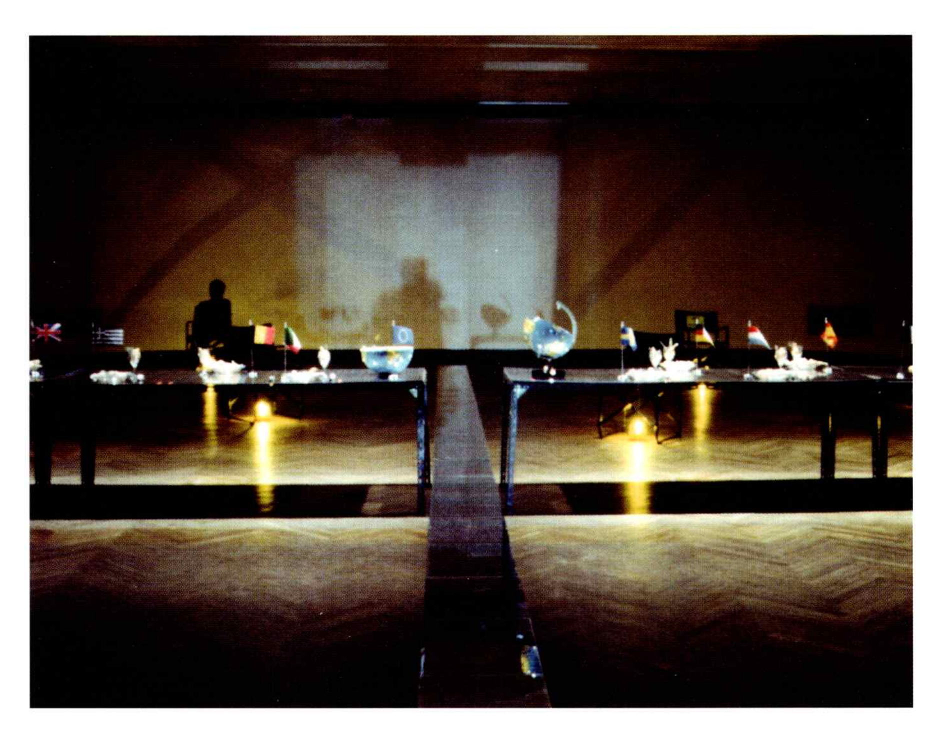
Centro de Creación Experimental de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, su labor en la Revista de Arte Sonoro (RAS) y muy especialmente su tarea como comisario de muestras fundamentales como *Arte Postal* (Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 1991), *Zaj* (MNCARS, Madrid, 1996), *El arte de la acción* (La Regenta-La Granja, 2000), o *Escrituras en libertad* (SEACEX, 2009) lo convierten en una referencia ineludible a la hora de abordar la historia del arte vivo en España.

Otra de las grandes creadoras de esta década extraordinariamente atractiva en el ámbito de la *performance* isleña es Concha Jerez. Jerez se introduce en el mundo de la *performance* a partir de sus trabajos previos en el campo de la instalación. Su primer proyecto data de 1984: *Music for the memory of a meeting, Performance* que presenta en el Janfru Ane Teatret de Aalborg, Dinamarca. A partir de este momento sus trabajos adquieren una importante presencia en el panorama europeo. Presenta *In quotidianitatis memoriam* en el Hall K-18 de Kassel, Alemania, en 1987.

La actividad compositiva de Jerez se encuentra, desde finales de la década de los ochenta ligada al medio radio, habiendo realizado obras en este soporte para emisoras como la RAI, ORF, Radio France, ABC de Australia, Radio Nacional de España y WDR de Colonia. A partir de 1989 se inicia su colaboración con José Iges (Madrid, 1951). Uno de los primeros trabajos conjuntos se presenta en el CAAM en 1990: *Despedida que no despide*. Tras este vendrán los proyectos para el Festival Audiovox —*Labirinto di linguaggi 3*— para el Museum Moderner Kunst de Viena -*Argot*-o su video-teléfono-*performance Walking on line* en 1993 con José Iges y Eva Ursprung. En octubre de 1994 ejecuta con



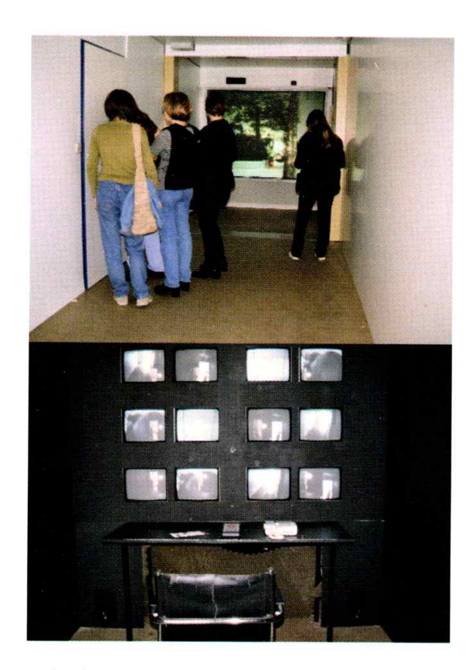
Sangre de artista, José Antonio Sarmiento, Exposición por correo, Tarjeta, 16 x 22 cm., Madrid, 1989. Foto: Cortesía del artista.



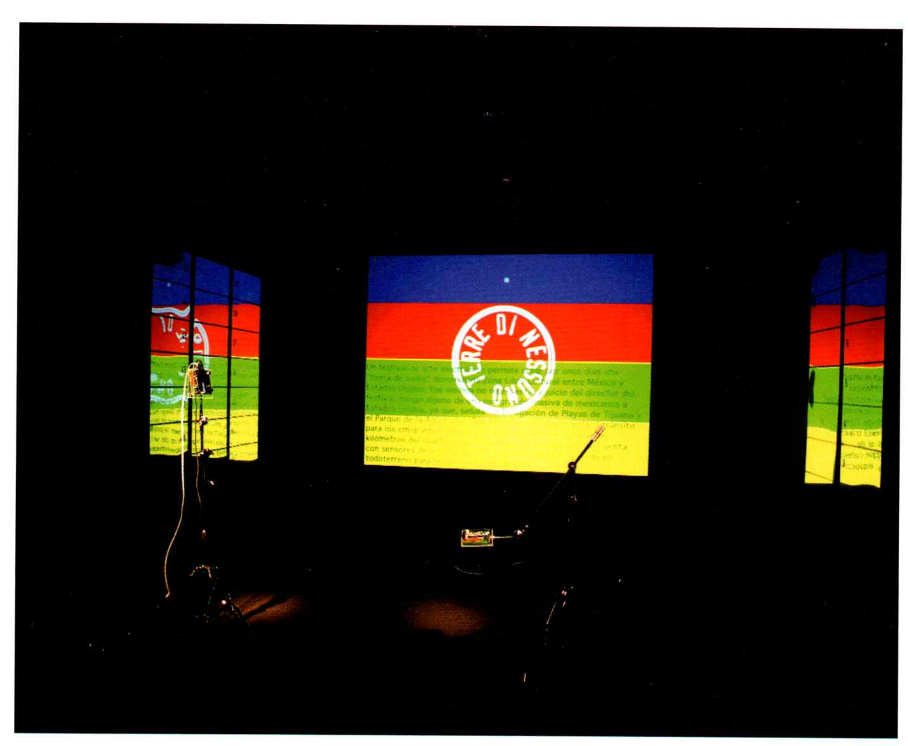
Bazar de Utopías Rotas, Concha Jerez y José Iges, 1995. Círculo de Bellas Artes, Madrid. Foto: Concha Jerez.

José Iges *Alimento para la luna* en el contexto del seminario «La Acción» celebrado en el MNCARS. En 1995 presenta *Bazar de Utopías Rotas* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Dos años después presenta *Préstame 88* en el mismo museo, obra que lleva en 1997 al Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria en el contexto del Festival Internacional de Música Electroacústica. Ese mismo año lleva su pieza *Polyphemus' Eye* al Festival Ars Electronica de Linz. En 1998 presenta *El diario de Jonás* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. En los últimos años se ha multiplicado su presencia en los circuitos canarios con importantes proyectos expositivos, lo que ha hecho que su obra forme parte de la memoria visual y sonora de los más jóvenes. De sus últimos trabajos debe reseñarse proyectos como *Terre di nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, en 2002, *Persona* - Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2005 y Gran Canaria Espacio Digital, 2007 o *Argot*.

El ámbito sonoro tiene un papel fundamental en las propuestas de estos años, como ponen de manifiesto los *Conciertos Free* del colectivo *Nocturna Free*. A caballo entre la representación, la interpretación, la composición y las acciones improvisadas, Manolo Padorno, Luis Sosa, Morgan, Joaquín Mañoso y Carlos Álvarez realizan diecisiete *conciertos free* en la inolvidable Sala Cuasquías de la calle Venegas entre 1988 y 1989. Este será también el escenario elegido por Luis Sosa —quien tiene una larga trayectoria de *performances* como *El cuerno del toro* (1975), *Música en Las Canteras* (1980), *Pescado de Garachico, Calamares de Guía* o *Tomate* y *Sábana y Tomate* (1985)— para realizar una serie de acciones de carácter periódico como *Venta de gallinitas ponedoras de hueveci-*



Polyphemus's Eye, Concha Jerez y José Iges, 1997. Festival Ars Electronica de Linz. Foto: Concha Jerez.

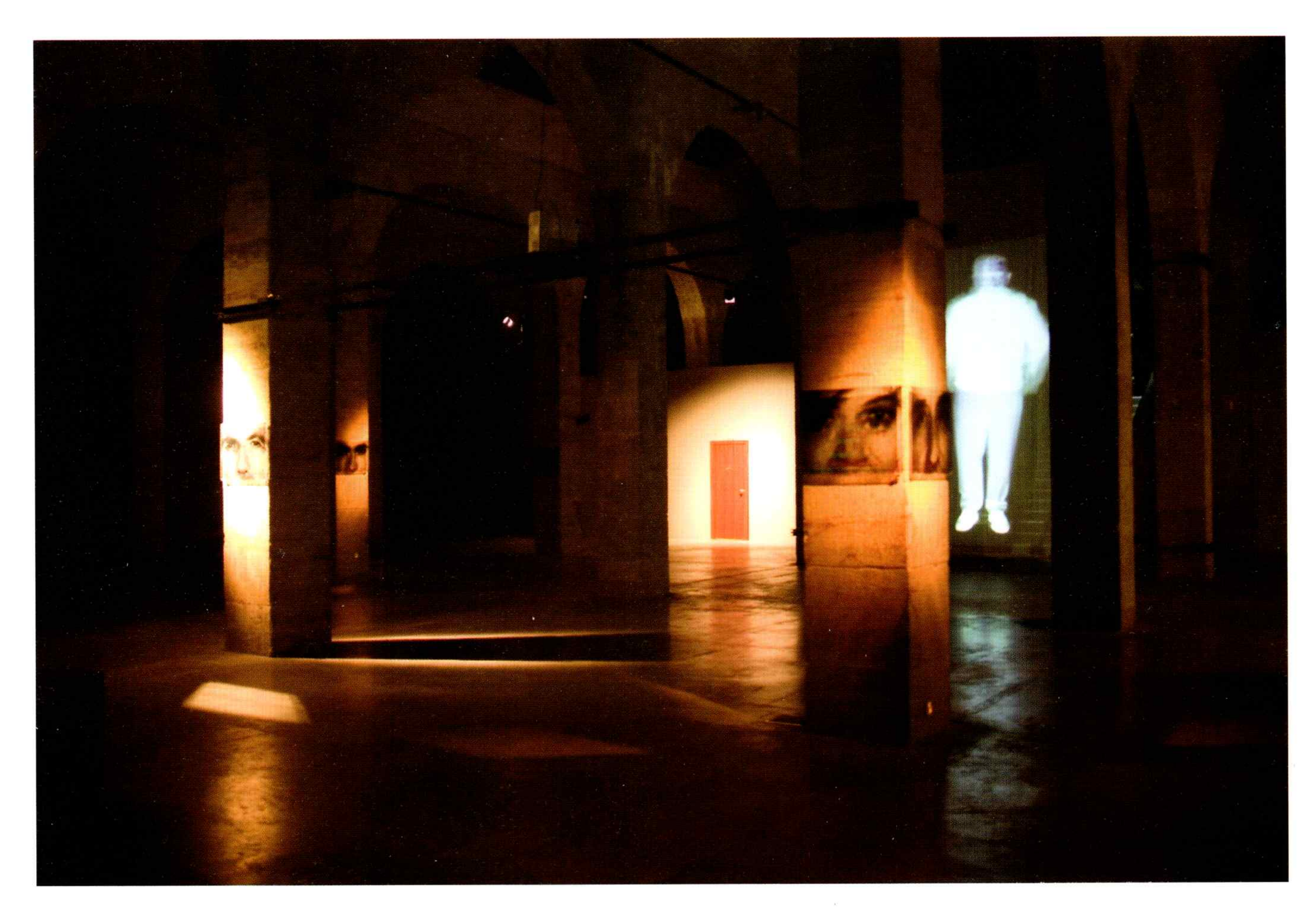


Terre di nessuno, Concha Jerez y José Iges, 2002. Fundación Telefónica, Madrid. Foto: Miguel Quintas.

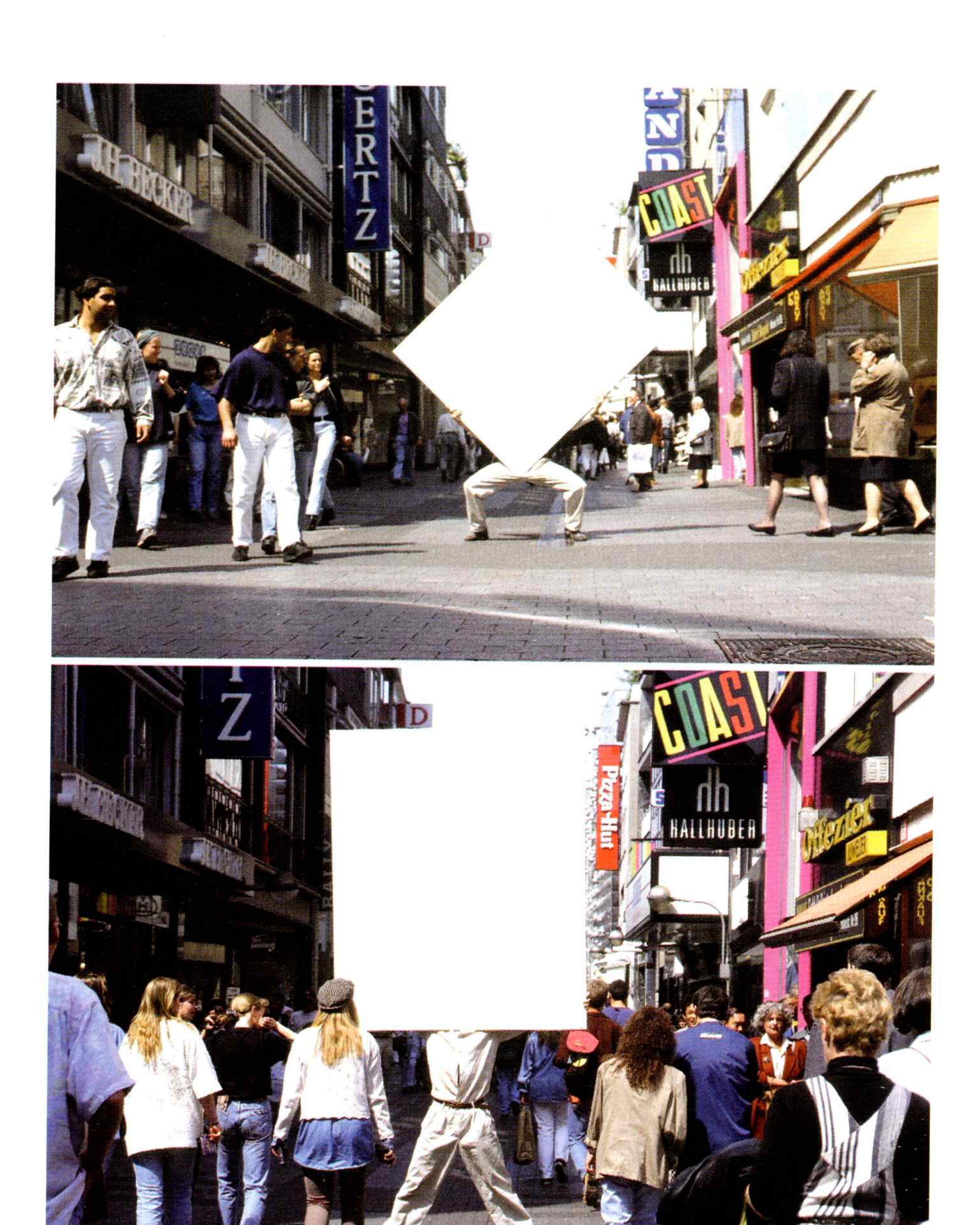
tos, *Venta de libros turísticos de Grecia y entrega de planos de Atenas*, *Venta de fotocopias de Sublime Lata*, *Presentación de colgantes pa las orejas*, *Los jueves la prensa* o *Los miércoles el galletón*. En diciembre de 1988 Manuel Padorno funde poesía y acción con su *Paseo de Don Domingo Rivero por la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria* realizado con la colaboración del doctor Juan Oliva.

En 1989 surge *La Ballena*, una acción de Luis Sosa con Jerónimo Maldonado, Orlando Franco, María Dolores Zambrano, Nena Padilla, Pepe Díaz Cuyás y otros en la playa de Las Canteras. En enero de 1990 Sosa realiza en París *Silence, non art*, *Je suis tres maladè* o *En el Metro*, esta última, al igual que *Minotauro,* junto al crítico y comisario Orlando Britto. Tras éstas llegarán las propuestas *El arte no se toca* y *Antípodas*. En 1991 Sosa inicia la *recogida de basura* en sus viajes, material que factura como equipaje y que deposita nuevamente en un contenedor elegido en su ciudad. En 1992 pone en marcha la acción postal *Jerusalem*, tras la que llegarán, en octubre de 1993, sus papeletas o *elálas*, con las que continúa su línea de acción postal.

En 1995 Sosa participa en la muestra colectiva *Herejías* en el CAAM, realizando la *performance Afeitarme*. De aquí nacerá la propuesta para la acción de Luis Sosa con David Drago *Drago Pelado*. De 1996 son *El canto blanco* y *Como manejar el junk* —con Marc Latamie— primera Acción Butan. En 1998 junto con Franck González realiza *Dos velas por Mendizábal*. En este mismo año produce *Campanas…chorizo*. Su presencia en la exposición *Convergencias/Divergencias* en 1999 genera *El Chabolista*. En junio de 2000 realiza *Saludo Butan y*



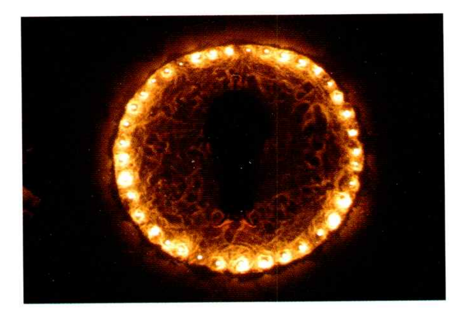
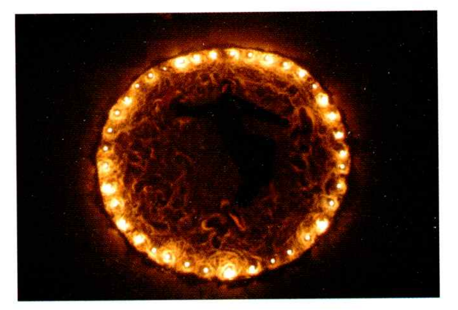
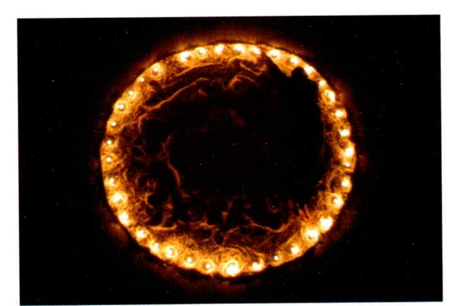
Persona, Concha Jerez y José Iges*, 2005.* Centro Cultural Montehermoso, Vitoria. Foto: Miguel Quintas.



Hombre-cuadro, Sergio Molina, 1995. Performance realizada en Colonia, Alemania. Foto: Fañi García Cabrera. Cortesía del artista.

El Junk con Marc Latamie; *Acción Butan* con Marc Latamie, Daniel Vezzoli y Orlando Britto; *Ekeby Qvar Acción Bután en La Fuente del Azul* con Luciano Escanilla en la Quinta Eventa de Uppsala, Suecia… a las que seguirán otras más.

Otro personaje que se incorpora a este texto en los ochenta es Nacho Criado (Mengibar, Jaén, 1943-2010). Criado expone por primera vez en las Islas en la Galería Rodin con *Nacho Criado. La nieve en China* en 1981. Pero la relación de Nacho con Juan Hidalgo y con las Islas se remonta en el tiempo. Ya en noviembre de 1977 ejecuta con Juan Hidalgo una *Acción Zaj* en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid. En 1986 Hidalgo, Eva Lootz y Nacho Criado realizaban una *Acción Zaj* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Un año después Criado presentaba su primera individual en Las Palmas de Gran Cana-

Ese tibio círculo de sol, Sergio Molina, 2003. Performance realizado en la inauguración de la exposición *Ciento y ... postalicas a Federico García Lorca* en la Casa de la Cultura Agustín de la Hoz de Arrecife de Lanzarote en septiembre de 2003. Foto: Fañi. Cortesía del artista.

ria *Para todos y para nadie* en la Casa de Colón, a la que seguía la acción con Hidalgo *Rojo, verde, amarillo* en el COAC de Santa Cruz de Tenerife (1987). En 1988 Criado expone con Hidalgo, Concha Jerez y Valcárcel Medina en la madrileña Galería Estampa. En diciembre de ese año presentaba una acción en el contexto de la propuesta de Hidalgo *6 Días de Poesía y Acción* en Las Palmas de Gran Canaria.

El lanzaroteño Sergio Molina realiza su primera *performance* en la Casa de la Cultura de Yaiza, Lanzarote, en octubre de 1987 con motivo de la inauguración de su individual *Silencio. Instalación.* En 1991 participa en el seminario «Eros y Thanatos» impartido por Pedro Garhel, que concluye con una *performance* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1992 marcha a Colonia en donde residirá tres años. Trabaja allí con grupos de acción y teatro. En noviembre de 1994 Molina realiza *Metamorfosis* y en 1995 *Hombre cuadro, Juegos de Guerra* y *Venido del Mar*. Regresa a las Islas y se reincorpora a sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna. Ejecuta la *performance De vuelta a la pintura* en el aula de Emilia Fierro en 1996. Tres años más tarde presentará *Desierto* con motivo de la apertura de su exposición en el Ateneo de La Laguna. En junio de 2002 realizaba *Tender a uno mismo* en la Plaza de Cairasco de Las Palmas en el marco del fundamental festival de *performance* canario comisariado por Orlando Britto, Performando, en el que también participaban Pérez & Joel, Guillermo Lorenzo, Andrés Pereiro, Pedro Garhel, Monica Lleó, Javier Rodríguez Plácido, Luis Sosa, Pedro Déniz, Rosa Galindo y *Nocturna Free.* En septiembre de 2003 Sergio Molina ejecutaba *Ese tibio círculo de sol* en el marco de la inauguración de la exposición *Ciento y... postalicas a Federico García Lorca* en la Casa de la Cultura Agustín de la Hoz de Arrecife.

LOS NOVENTA

A finales de los años ochenta se materializa en Canarias un nuevo modelo de política cultural estructurado a través de La Granja y La Regenta por parte del Gobierno de Canarias y del CAAM y el CIC por parte del Cabildo Insular de Gran Canaria. La relación existente entre los nuevos modelos de cultura con las nuevas propuestas que aporta el arte vivo puede verse en la celeridad con la que los nuevos espacios asumen y promueven trabajos vinculados al territorio *performance.* Buen ejemplo de ello son los trabajos presentados por Concha Jerez y José Iges en el CAAM o por Jerónimo Maldonado en el CIC.

Escasos meses median entre la inauguración el 4 de diciembre de 1989 del Centro Atlántico de Arte Moderno y la *Despedida que no despide. Requiem escénico en memoria de Agustín Millares Sall*, primera pieza de Jerez e Iges realizada en las Islas en 1990. Este mismo año San Antonio Abad acoge la exposición *Electrografía Contemporánea en España.* Una muestra, procedente del MIDE de Cuenca y comisariada por Fernando Canales y Ramón Alcalá, que tendrá una amplia repercusión en el panorama artístico local. Con motivo de la muestra se realiza un taller en el CIC y en él Jerónimo Maldonado protagoniza la primera *Copy-Acción* de la que tenemos noticia en las Islas. Tras ir realizando copias directas de diversas partes de su cuerpo, éstas se pegan sobre un papel continuo de fax con el que es envuelto Maldonado y sacado a hombros de la sala. Un proyecto marcado por las nuevas posibilidades abiertas entonces por el *copy-art* y el *fax-art* y por el entusiasta y activo apoyo de Fernando Canales, Toño Cuesta y Luis Sosa.

Otra referencia clave de estos años es la pareja artística formada por Mónica Expósito y Graciliano Martín que firman Quicio-Arte-Expansión. En 1991, tras realizar su primera *performance* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid al concluir el seminario «Eros y Thanatos» impartido por Pedro Garhel —en donde coinciden con Sergio Molina— producen *Nicodemo* en el Convento de San Agustín de Tacoronte y *Homenaje* en el Museo de Arte Moderno de Garachico. En 1993 presentan su primer trabajo en la Sala Los Lavaderos de Santa Cruz de Tenerife: *En el Aire.* A éste le siguen *Ne* y *Siglas.* En 1994 regresan a Los Lavaderos y al Convento de San Agustín para presentar *De todo corazón* y *De sal.* El Paraninfo de la Universidad de La Laguna será el escenario escogido para el trabajo multimedia *Hilos* en 1995. En los últimos años de la década de los noventa su trayectoria ha podido seguirse en el Theater







Taller de Electrografía y Fax Art, Jerónimo Maldonado, Toño Cuesta, Fernando Canales y Luis Sosa, 1990. Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Nacho González.

des Augenblicks de Viena con *Caminando las palabras,* 1996; junto a Rosa Galindo en el Pabellón Juan Ríos Tejera de La Laguna en *El palacio a las cuatro de la mañana,* 1997; y en el Espacio Cultural El Tanque de Santa Cruz de Tenerife con *Mediodía, cuando es más corta la sombra,* en 1998. Tanto por sus propuestas teóricas como por el planteamiento visual de su trabajo Quicio ocupa un importante lugar en el ámbito de la *performance* isleña de los años noventa antes de incorporarse a la producción audiovisual a comienzos de esta década.

Sin embargo la apertura de nuevos espacios como el CIC o el CAAM no va a ser impedimento para que el hondo cauce de la *cultura alternativa* vivido en Canarias a lo largo de los setenta no siga su curso. Entre el 10 y el 12 de mayo de 1991 Víctor y Fernando García, Toni Milian, José Rosales y los hermanos Carlos y Octavio Cardoso organizan en Bañaderos los *Ejercicios Espirituales.* En este ámbito de propuesta *alternativa* Víctor García realiza *El Cuerpo habla* y *Happening.* Fruto de esta experiencia y de un trabajo de base continuo de Fernando García y José Rosales surge en octubre de 1992 una de las propuestas expositivas más frescas de la última década del siglo pasado: *Casas de Colores.* Víctor, como integrante ya del colectivo 3TT realiza *Emplazamiento,* una acción de poesía corporal. En este mismo contexto el colectivo UNDELCEPU presenta sus piezas *Devastadores* y *La vida pagando.* Este interesantísimo colectivo abierto —*UNidades DEL CEmenterio del PUerto*— coordinado por Roberto Pinedo y Lourdes Rojas supo aglutinar buena parte de lo más participativo y *combativo* del momento. UN-

DELCEPU congregó a gente muy joven procedente de Imagen y Sonido y del mundo de la fotografía, de la música y del cómic. En sus *impactos visuales* participaban entre una docena y medio centenar de colaboradores.

Preocupados por diversas problemáticas sociales, deciden intervenir directamente en la calle en julio de 1991 con *Guarroman*, un trabajo sobre el negocio de la droga. Entre 1992 y 1993 producirán más de veinte acciones sobre el SIDA, el alcohol, la droga, la muerte, el deterioro medioambiental… acciones que siempre van acompañadas de un cuidadoso trabajo de comunicación en prensa. UNDELCEPU se sitúa voluntariamente al margen tanto del teatro como de las artes plásticas, planteando propuestas para acciones de calle como *Las dunas, K.K. de perro, Comec-cocos* —una muy temprana crítica de los videojuegos— *Fuimos al campo, Para todo enfermo* —en torno a las carencias de la sanidad pública— *Motor sin alcohol, Cadena social, Devastadores, La vida pagando, Asunto de todos* —en torno al SIDA—, *Cena de Miserables* y *Muerte en Triana.* Entre enero y abril de 1993, fecha del último *impacto visual*, UNDELCEPU tomará nuevamente la calle en nueve ocasiones: *Asunto de todos, Despierta ya!, Rica miseria, Fuimos al campo, Los Desfasados, Las Dunas* —en la CICER y en Corralejo, Fuerteventura—, *Guarroman* y *Muerte en Franchy Roca* en el Emac´93 de Telde.

Uno de los integrantes de UNDELCEPU, Alfonso León, continuará su trabajo en solitario, realizando *Cuatro* en 1993. En 1996 realiza junto con *Macu* y Antonio Santana *Transformaciones.* Un año después forma el colectivo MP13 con Toño Vera. En septiembre de 1998 se producen dos *performances* colectivas en torno a AICAV en las que participa. La primera, *El cortejo del pájaro pergolero,* nace del seminario realizado en torno a Walter Benjamin en Osorio. La segunda será la propia presentación de AICAV a los medios de prensa en la Plaza de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria. Un mes después realiza *Quemados* con motivo de la exposición colectiva junto con Toño Vera en el Taller Multimedia. La *performance* contaba con una banda sonora de Paco García Cruz.

En 1994 se produce un acontecimiento que habrá de tener importantes repercusiones en el desarrollo de la *performance* en Las Palmas de Gran Canaria. Si a principios de los años setenta Juan Hidalgo y, en menor medida Nacho Criado, dejaba su impronta sobre una serie de artistas jóvenes, a mediados de los noventa es Carlos Pazos quien deja una profunda huella sobre un puñado de artistas como David Drago, José Luis Luzardo, Javier Camarasa o Pedro Déniz. Artistas que, a excepción de Pedro Déniz, carecían de precedentes dignos de mención en este campo. De este taller nacerán acciones como la desarrollada por Pazos, Javier Camarasa, Pedro Déniz, José Luis Luzardo y Domingo Díaz en el Parque de Santa Catalina. Este taller marca una línea divisoria entre dos generaciones de *performers* que se encuentran ahora como docentes y alumnos. Es el caso de Drago, Luzardo, Camarasa o Déniz con Pazos. O de Javier Rodríguez Plácido, quien tendrá a Concha Jerez por profesora en Salamanca en 1995. O de Mónica Expósito, Graciliano

Martín —Quicio.Arte.Expansión— y Sergio Molina quienes participan en un seminario impartido por Pedro Garhel en Madrid. La *normalización* que había llegado para la pintura con los Talleres de Arte Actual a mediados de los años ochenta, se produce ahora para la *performance.*

David Drago produce en 1995 *El hombre nuevo* y *La Catarsis.* En verano de este año pone en marcha su serie de inacciones *Empezar de cero.* Para ello presta su cráneo rapado a la acción —de ahí el término de *inacciones* empleado— de una serie de artistas como Jorge Ortega, Germán Páez, José Luis Luzardo, Orlando Ruano, Luis Sosa, Ulises Jiménez y Pedro Déniz. Una propuesta de Luis Sosa en el CAAM está en el origen de *Barbero I* y *Barbero II.* Otra propuesta expositiva generará la acción de protesta colectiva *Nos han vendido la moto* frente al CAAM el 28 de Junio de 1996. *David Drago: un fenómeno de nuestro tiempo* en el Bar La Cava de Las Palmas de Gran Canaria en 1997 será la última propuesta de Drago antes de formar junto a Rosa Marrero la *Sociedad Limitada.* Fruto de esta colaboración surge *Víctima y Verdugo I, Víctima y Verdugo II, Barbero III, Acción de gracias* y *Acción femenina.* Disuelta la sociedad, produce en 1999 *Ha muerto el Generalísimo.* Poco después David Drago marcharía a Madrid para fijar allí su nueva residencia.

En otro punto del globo, en Segovia, Javier Rodríguez Plácido producía en agosto de 1995 su primera acción: *Cubos de arena.* Estudiante de Bellas Artes en Salamanca —en donde es alumno de Concha Jerez— realizará en esta ciudad *Caminando por la tierra* y *Blanco* en la Facultad ese mismo año. Una beca Erasmus le lleva en enero de 1996 a Maastricht en donde produce *Equipaje.* Su estancia en Holanda se traduce en piezas como *Become One, 7 camisetas para siete amigos, Today is Thursday* y una acción en el Bonefanten Museum de Maastricht. Viaja a Londres, realizando *Natalia, A Gabriel Orozco* —ante el histórico ICA— y *Puzzle* en el aeropuerto de Gatwick.

En 1997 inicia su andadura con Antón García de Bousiños como Gilberto & Jorge realizando su primera acción *Gilberto & Jorge* en la «Trobada de Accions» de Valencia e inaugura en una mantequería de Salamanca *Exposición Casual.* El orden de las estanterías de la tienda le sugiere la composición y la estructura de una exposición real, por lo que imprime invitaciones para visitar la tienda. La pieza *The Store* de Rauschenberg queda, de esta manera, redimensionada. Estrechamente ligada al ámbito del comercio está la acción *Vale X un poco de felicidad,* texto que manda hacer en un sello de caucho con el que sella todos los billetes disponibles entre sus amigos y conocidos. La comida, el dinero y el arte forman parte de un todo continuo.

Otra de las propuestas más atractivas de Rodríguez Plácido es *No necesito nada de vosotros.* El artista de rodillas en una céntrica calle de Valencia sostiene un letrero en el que puede leerse este provocador mensaje. Esta propuesta callejera cuenta con un importante precedente desarrollado en Maastricht en 1996, *Today is Thursday.* En 1998 su producción individual se desarrolla tanto en Las Palmas de Gran Canaria —*La peluca de mi madre* y *Si mi padre fuera Picasso*— como en Valencia -*No necesito nada de vosotros* y *retrato del espejo.* Gilberto & Jorge fijan



Las almas de Gran Canaria, Guillermo Lorenzo, 1999. Barrio de Vegueta, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Cortesía del artista.

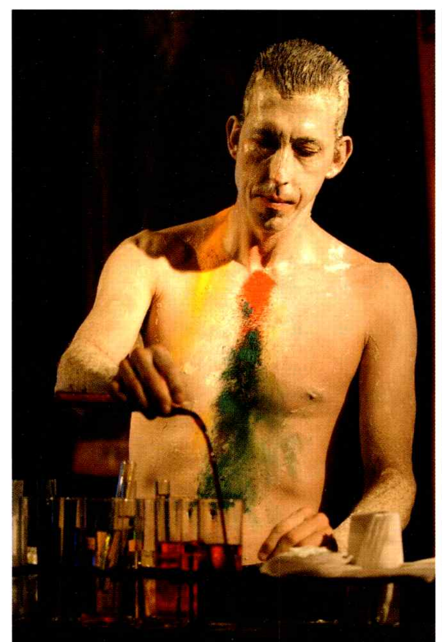
su residencia temporalmente en Madrid. Desde allí desarrollan entre 1998 y 1999 las piezas *Gilberto & Jorge en el Hotel Inglés*, Valencia, *Gilberto & Jorge peregrinan al Guggenheim*, en la Galería Tomás March; *Gilberto & Jorge (Flaubert)* en ARCO´99, *Gilberto & Jorge en Valencia*, *Gilberto & Jorge hablan*, *Gilberto & Jorge en el Paraíso*, *Gilberto & Jorge en Uppsala* en la Eventa de Uppsala, Suecia, y *Gilberto & Jorge 1998-1999* en el CAAM, la Sala San Antonio Abad, antes de participar en *Performando* en 2002. En julio de 2003 presentaban *Gilberto & Jorge en La Luna* en la Tomás March.

En la segunda mitad de los noventa se van a producir algunas piezas que, por el impacto que generaron en el medio local, deben ser reseñadas. Así el 26 de octubre de 1994 *Juanfra* Ortega, con motivo de la inauguración de la exposición *Members Only* dirigía una *performance* en la que interviene un cuerpo de baile mientras Ortega pica un enorme falo de hielo levantado en medio de la plaza de San Antonio Abad. La acción incluía antorchas de fuego, barro y mangueras de agua cuyo caudal caía continua y ruidosamente sobre el bloque de hielo.

Otro de los proyectos que marcaron estos años es *Nos comemos el Pastel*. Desarrollado por Fernando Larraz, Sergio Brito y Ventura Alemán en la sala del Ateneo de La Laguna el 3 de mayo de 1996, contaba con cinco monitores por los que se pasaba un vídeo previamente grabado al tiempo que se procedía al ritual corte del pastel de bodas y se tomaban polaroids que se iban incorporando a un corazón dispuesto sobre la pared. La obra se presentó nuevamente, incluyéndose un texto añadido para la ocasión, en la Galería Saro León en junio de 1997. Brito y Larraz, junto a Juan Francisco Alemán, ya habían dado buena muestra de su capacidad para este tipo de trabajos con obras como *Caami* presentada en el contexto de la exposición *Herejías* en el CAAM en 1995.

Si hasta hora nos hemos venido refiriendo a trabajos elaborados por un número reducido de artistas, normalmente uno o dos —salvo obras como la de *Juanfra* Ortega— en 1997 asistimos a la ruptura de esta tendencia de la mano de Guillermo Lorenzo quien presenta su espectacular *Diálogos en San Borondón* en el Festival Internacional de Música Electroacústica celebrado en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas. La relación de Guillermo Lorenzo con los escenarios data de 1984. Tras su primera muestra individual en la Casa de Colón realiza la escenografía del VII Festival de Baile Clásico español en el Teatro Pérez Galdós. En 1985 realiza las escenografías de la octava edición del mismo evento. En 1986 participa en el Taller de Arte Actual con Juan Genovés. En 1989 concurre en el proyecto *La Huella del Hombre* en el Centro Insular de Cultura. Su acercamiento a la *performance* se produce en 1991. En este año presenta en Telde *Retablo nómada* —acción colectiva— *Teldaora*, *San Borondón* y *Arena, agua y color* que lleva también a la Plaza de Santa Ana, en Las Palmas de Gran Canaria.

Tras éstos llegará la acción colectiva *Con té*, *Telenoia* y *Concierto de acciones* presentado en las VII Jornadas de Música Contemporánea de Las Palmas de Gran Canaria. En 1995 presenta su *Ballet vocal* para la

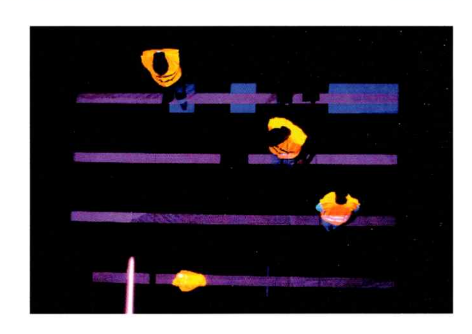



Lento, lento, lento, lento, lento, lento, lento, Guillermo Lorenzo, 2002. Festival *Performando*, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Nacho González.

campaña de CEAR. En 1997 lleva al Festival Internacional de Música Electroacústica de Las Palmas de Gran Canaria *Tres piezas*. Un año después representa en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria *Diálogos en San Borondón* y *6/8 de hora para 6 pianos*, pieza con la que logra unas cotas de representación no alcanzadas hasta entonces por ningún artista de su generación en los que la danza, el espectáculo visual, el color y la música forman piezas realmente singulares.

En 1999 Lorenzo se incorpora a *Satto. El árbol de la vida, Kaki Tree Project* de Tatsuo Miyajima comisariada por el crítico Álvaro Rodríguez Fominaya y en la que participan Pedro Déniz, Jerónimo Maldonado y José Luis Luzardo. El proyecto se presentó en el Pabellón de Japón de la 48 Bienal de Venecia en 1999. Este mismo año ejecuta en el entorno del Museo Canario de Las Palmas la acción *Las almas de Gran Canaria. Acción homenaje a Juan Hidalgo*. Guillermo participa en *Performando* en 2002 con su trabajo *Lento, lento, lento, lento, lento, lento, lento* a los que siguen otros muchos trabajos.

Junto a *Satto. El árbol de la vida, Kaki Tree Project*, *La Puente* es una de las propuestas más interesantes del momento. *La Puente* es un proyecto largamente acariciado por Pedro Déniz, quien firma su primera acción, *Romper*, en Las Palmas de Gran Canaria en septiembre de 1985. Pero su trayectoria como artista de acción puede decirse que nace realmente en Tánger, Marruecos, en 1991. Tras su primera pieza *Encender la llama* con Lina Auyanet en el Centro Cultural Español de Tánger vendrán *Casablanca-Tanger*, *Acción Decepción* y *Fragile communication* —junto a Mounier Fatmi— y *Fragmento de un asesinato premeditado*. Tras su regreso al Archipiélago participa en el taller impartido en la Sala San Antonio Abad por Carlos Pazos en mayo de 1994 realizando la



Hap Hep Hip Hop, Guillermo Lorenzo, 2005. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Nacho González.



Botadura, Pedro Déniz, Proyecto La Puente, 1998. Sala Antigafo, Agaete. Foto: Cortesía del artista.



Power Line-Imagen y poder, Pedro Déniz y Mounier Fatmi, 2002. Espacio C, Camargo. Foto: Cortesía del artista.

propuesta *Dulce apariencia*. Tras *Botellazo, Proyecto Empezar de cero, in-acción* de Pedro Déniz y David Drago, Déniz presenta *Botadura, Proyecto La Puente* en julio de 1998 en la Sala Antigafo de Agaete. Se congregan allí 105 botellas que previamente habían sido entregadas a otros tantos pintores, fotógrafos y escritores para que intervinieran en ellas. Botellas cuyo fin sería ser lanzadas desde el Mar de las Calmas con el objeto de continuar su recorrido bien hasta la costa americana, bien a la costa africana. El 7 de agosto de 1998 entre las doce y las quince horas, a tres millas del Faro de Orchilla de la Isla del Hierro se verifica *Lanzamiento, Proyecto La Puente*. Cada botella contaba con un pequeño mensaje que informaba a quien la encontrara cómo y dónde ponerse en contacto con el autor de *La Puente*. El proyecto, de marcado carácter colectivo y procesual, cuenta hasta ahora con numerosos hallazgos en La Palma, Estados Unidos, Cuba y Bahamas y naturalmente sigue abierto. Los hallazgos han merecido incluso artículos de prensa como el publicado por Kip Blevin en *Key West Citizen Newspaper* [22]. En 2002 Déniz presenta su trabajo en la Sala San Antonio Abad, en el espacio Artificio y en el Espacio C de Camargo en 2002. En este espacio dirigido por el crítico y comisario Orlando Britto presenta *Power Line-Imagen y poder*, realizada junto con el artista marroquí Mounier Fatmi. Presenta en el Espacio Camouflage de Bruselas su trabajo Jappy New Year. Un año más tarde volverá a trabajar con Fatmi en el II Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo Espacios Mestizos celebrado en Osorio, Teror, en 2003.

En 1998 Carmelo Fernández crea con Juan Benítez el espacio «El Hueco» (1998-2006). Carmelo, con una dilatada trayectoria como bai-

[22] K. Blevin, «Ohio woman receives messages in a bottle», *Key West Citizen Newspaper*, Key West, USA, 30 agosto 1999.







Pedro Déniz, *Jappy New Year*, 2002. Espacio Camouflage, Bruselas. Bélgica. Foto: Cortesía del artista.

larín, coreógrafo y gestor cultural funda al tiempo la compañía «El ojo de la Faraona», con la que crea *Do hens think*, *Maybe tomorrow*, *La bodega de los feos*, *El precio del fracaso* y *La lluvia horizontal*. «El Hueco» es un espacio singular en el marco de la cultura contemporánea de Canarias. Situado en una destartalada y apartada fábrica de piensos para aves perdida en medio de fincas en las que no era difícil ver volar a las garzas, había que conocer bien el camino para llegar a este espacio cultural situado cerca de Montaña Cardones (Arucas). Dejamos aquí constancia para los años venideros del texto-manifiesto colgado en la web de «El Hueco», toda una declaración de principios:

> EL HUECO – Las Palmas/Canarias
>
> En 1998 la compañía de danza El Ojo de la Faraona acondiciona como espacio de creación, una antigua fabrica de piensos situada en la periferia del pueblo de Cardones en Gran Canaria. El Hueco se ha construido desde la iniciativa privada, sin recibir ningún tipo de ayuda económica pública. Aún con la limitación que supone la falta de apoyo institucional para una organización cultural, El Hueco es un referente de apoyo no sólo para los creadores locales y nacionales, sino para otros que residen en países con mucho más apoyo a la cultura. Las acciones del hueco han estado condicionadas por la situación política y cultural de las Islas, que no encuentra vías para canalizar el trabajo de los creadores locales y mucho menos para situar los proyectos ya existentes dentro del movimiento cultural del resto del país y extranjero. Aunque aparentemente espontánea e inestable, la línea de acción del hueco ha dibujado el camino de un grupo de artistas canarios que a su vez han sido los conectores con otros creadores del país y extranjero, dando cuerpo y sentido a este punto de intersección necesario entre las Islas y el exterior. Esta pequeña y localizada red comienza a dar sus resultados desde los diferentes proyectos propuestos por artistas independientes, asociaciones y organizaciones. La ocupación principal de este espacio es acoger el trabajo de creadores que confrontan los territorios y fronteras, cada vez más inexistentes, entre la danza, la imagen, la música, las artes plásticas y la perfomance. Continuan-

> do esta línea hemos creado un espacio de observación con un grupo de socios que habitualmente acuden para compartir los trabajos en proceso y dialogar con los creadores. Gozando de este programa de residencias, proponemos proyectos paralelos a estos y otros artistas: cursos de formación, encuentros, talleres temáticos, sesiones de improvisación, foros diversos, exposiciones, encuentros multimedia y conciertos[23].

Carmelo y Juan Benítez están también detrás de la muestra *A ras de suelo. Danza, video, música y otras experiencias para espacios no escénicos* que se celebró por primera vez el 23 de octubre de 2001 y que tendría su continuidad en programas para Canarias MediaFest (2004), para el Gabinete Literario (2005) y el CAAM —Laboratorio B9— (2006) y de la conexión con Barcelona a través del espacio «La Poderosa» y el colectivo Las Santas —«Space Invaders»— (2007). En este contexto debe referenciarse el papel jugado por artistas multidisciplinares y *performers* como Ruth Moreno, Jeroen Smit, Gregorio Viera o la actriz, bailarina y directora escénica Raquel Ponce quien ha presentado sus creaciones en diferentes salas y festivales de España y ha trabajado como intérprete para creadores como Xavier le Roy y Gary Stevens, entre otros.

Al filo del nuevo milenio se incorporará una nueva pareja artística al escenario de la *performance* insular: Helena García e Iván Ballesteros —Pérez & Joel— quienes realizan su primer acción en Venecia en octubre de 1999: *Dolly X / Soft Death*. Iván Ballesteros y Pepe Domínguez son los autores de uno de los viajes artísticos más lúcidos de estos últimos años: *Bergui's experience. Un viaje de Fuenteheridos a Hondarribia, por tres figuras: Pepe Domínguez, Iván Ballesteros y Bergui Asecas. Un isleño, un andaluz y un cerdo ibérico parten del Sur en busca de las oportunidades que ofrece el Norte*. El proyecto, que se enmarca en el Taller «El Fantasma y el Esqueleto» organizado por Arteleku consiste, tal y como su nombre apunta, en compartir un viaje con un cerdo ibérico desde Fuenteheridos, en la provincia de Sevilla, hasta Fuenterrabía en la frontera con Francia. El trayecto, que se cubre en seis días y seis noches será total y convenientemente documentado.

A éste seguirán ya en el año 2000 *Marcadores de territorios, Limites I, Contenedores homes* y *Dormitorios homes* en Las Palmas de Gran Canaria. En febrero de 2000 presentan su propuesta *Home* en la sala de la Mapfre Guanarteme de Las Palmas de Gran Canaria. Realizan *Límites II* y *Huevo Nido Gallinero* en Arafo, Tenerife, *Homes (Nolugares)* en los aeropuertos de Gran Canaria y Barajas y sus últimas producciones entre octubre y diciembre de 2000 en Las Palmas de Gran Canaria: *La huella* y *My hand like a Landscape*. Tras su participación en *Performando*, esta pareja que ha desarrollado en los últimos años una de las trayectorias más serias de su *quinta* en el campo de la *performance* irá progresivamente centrando su trabajo en el ámbito de la arquitectura.

[23] http://spaceinvaderscurriculum.blogspot.com/2009/02/el-hueco.html.



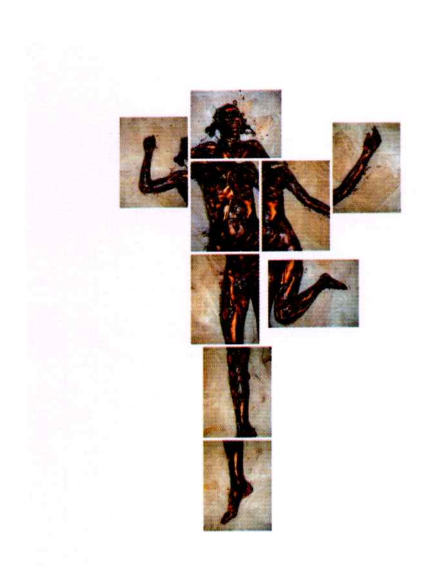
Tatsuo Miyajima, *Revive Time. Kaki Tree Project*, 1999.

«KAKI TREE PROJECT», GRAN CANARIA

Álvaro Rodríguez Fominaya

El 13 de marzo de 1999 más de cien participantes se reunieron en la Finca de Osorio (Teror, Gran Canaria) para la ceremonia de plantación de dos árboles traídos desde Japón, como parte del «Revive Time. Kaki Tree Project». Era la culminación de un proceso que se había iniciado un año antes. En términos históricos era el momento de conformación de lo que Nicolas Bourriaud llamó «Estética Relacional». Este proyecto internacional entraba en las coordenadas de la praxis de un grupo de artistas que estaban redefiniendo la función social del arte y su relación con el público en los noventa, entre ellos Rirkrit Tiravanija o Surasi Kusolwong. En 1996 el artista japonés Tatsuo Miyajima, junto con el doctor Ebinuma, creó la organización «Revive Time. Kaki Tree Project» (Revivir El Tiempo. Proyecto Árbol Kaki). El objetivo era replantar árboles kaki de segunda generación que habían logrado sobrevivir a la bomba atómica de Nagasaki. El proyecto estaba abierto a todas las personas e instituciones que quisieran adherirse, e integraba a artistas, educadores y activistas, de forma altruista. Cada ceremonia de plantación era diseñada por un Comité Local, integrando los aspectos globales y locales. Desde entonces ha habido 136 ceremonias en 20 países. Han participado desde escuelas de primaria hasta la Organización Mundial de la Salud (OMS) o el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. En verano de 1999 el proyecto representó a Japón en la Bienal de Venecia, y ocupó la planta baja del Pabellón de Japón en el recinto del «Giardini». La planta superior mostraba la instalación *Mega Death* de Tatsuo Miyajima, que el artista creó en memoria a las víctimas de las bombas atómicas. La instalación empleaba dispositivos LED con los números del 9 al 1. «Kaki Tree Project» comenzó su andadura en las Islas Canarias sin afiliación institucional. En un primer momento asumí el rol de promotor y comisario del proyecto, y desde el comienzo se sumó Jaime O'Shanahan, quien logró involucrar al Cabildo de Gran Canaria a través de Víctor Montelongo. Los artistas José Luis Luzardo y Guillermo Lorenzo realizaron dos talleres para 35 niños que participaron en la ceremonia de plantación. Elena Rodríguez Fominaya coordinó los talleres, y la acción/fiesta fue organizada por los trabajadores de la Finca de Osorio. El artista Tatsuo Miyajima viajó a la isla para el evento, al que acudieron representantes de la comunidad japonesa en Gran Canaria. Los árboles viajaron hasta Londres, y desde allí hasta Gran Canaria, junto a la certificación de salud fitosanitaria y un documento declarando que los árboles están libres de radiación nuclear. Guillermo Lorenzo ejecutó una acción/performance con sonido con el título de *Satto. Danza del Aire*. El gesto de Guillermo Lorenzo fue coherente y de continuidad con su lenguaje habitual. La *performance* conectaba con su visión del «body art» y su faceta como compositor experimental. Durante el taller los niños fabricaron una vela en la que se consumieron una serie de mensajes que ellos habían escrito con anterioridad. La vela fue después enviada a una escuela infantil de Japón, como parte de un intercambio al haber ellos celebrado una ceremonia de plantación el mismo día. José Luis Luzardo asumió el reto de elaborar un taller para los más pequeños, de entre 4 y 7 años, bajo el título de *Árbol Vitae* (ver imagen). El artista se distanció de su práctica diaria al crear un taller lúdico en el que los niños de manera colectiva realizaron una gran pieza pictórica. La obra está depositada en la Finca de Osorio. Durante la ceremonia el naturalista Jaime O'Shanahan leyó un pequeño texto, al igual que el artista Tatsuo Miyajima. Los participantes colaboraron en la plantación de los dos pequeños árboles, de los que en la actualidad sobrevive uno. En el lugar en el que se ubica en la Finca de Osorio, una placa interpretativa explica el origen de la acción. El proyecto «Kaki Tree» —como proyecto de arte en la comunidad que investiga sobre la relación entre arte, naturaleza e historia—, no es frecuente en el entorno artístico de las Islas Canarias. Los aspectos educativos y comunitarios son una parte integral de un proyecto internacional al que se une lo local, y que forma parte ahora del patrimonio de la Finca de Osorio.


ÚLTIMAS PROPUESTAS



Choco addiction Action, Nacho Ramírez, 2004-2007. 9 fotografías en color, 30 x 40 cm. cada una. Colección APM, Las Palmas de Gran Canaria.



De origen extranjer@, Macarena Nieves, 2002. Video-acción para la revista *La última canana de Pancho Villa*. Foto: Cortesía de la artista.

Al borde casi del fin de nuestro marco cronológico —2004— encontramos al *performer* majorero Nacho Ramírez y a dos mujeres de amplio espectro: Rosa Mesa y la lanzaroteña Macarena Nieves.

Nacho Ramírez comienza a trabajar en los últimos años de los noventa y participa por primera vez con una *performance* en el Festival *Desviaciones* de la Casa de América en 2001. A partir de ese momento su trabajo ha podido ser visto en La Casa Encendida (2002), en la madrileña Galería Catarsis —con la que expone desde 1996— en la London Biennale (2004) o más recientemente en el Centro de Arte Juan Ismael de Fuerteventura. Dentro de su primera producción deben reseñarse sus *performances Love Story* (2004), *Close to you* o su *Choco-addiction Action*, ya de 2005, pieza que se presentó en La Regenta en 2007, así como sus poderosas acciones fotográficas y *video-performances.*

La escritora, artista visual y trabajadora social vinculada a la acción feminista Macarena Nieves es una de las fundadoras de *Al-Harafish*, revista cuya trayectoria arranca en 1997 y que se ha convertido en un icono de la cultura independiente en Canarias. Como escritora ha publicado *Me declaro difunta* (2002), *La prueba vital* (2003), *De amor y locura* (2004) —realizado con la poeta Verónica García— *Fluidos de jade (2005)*. De 2002 es su primer trabajo en el marco de la *performance*: *¿De origen? extranjer@*, una videoacción para la revista *La última canana de Pancho Villa.* Su primera individual, *Esclavas para María*, se abre en la Galería Saro León de Las Palmas de Gran Canaria en 2003. A partir de ese momento ha llevado a cabo numerosos proyectos como *Soy la Isla*, expuesto en el Convento de Santo Domingo de Teguise (2004) y en el Centro de Arte Juan Ismael de Fuerteventura (2005) en el que se presentan una serie de trabajos que emplean la fotografía y el vídeo como soporte y que reflexionan sobre diversos aspectos de la identidad y condición femenina. Nos referimos especialmente a videoacciones como *Clepsidra* (2003) o a piezas como *Monstruando* (2003-2004). Recientemente su trabajo ha podido verse en colectivas como *Carrera de fondo*, en la sala de exposiciones Santa Inés, en Sevilla o *La performance expandida*, en la Sala Puertanueva, en Córdoba, ambas comisariadas por Margarita Aizpuru (2005). Aizpuru, que ha seguido el intenso trabajo de Macarena Nieves, define así su *Clepsidra*:



Monstruando, Macarena Nieves, 2003. Fotografía sobre aluminio, 180 x 72 cm. cada una. Colección APM, Las Palmas de Gran Canaria.

> Título que refiere al reloj de agua, al nacimiento, el transcurso de la vida y la llegada de la muerte. Tres generaciones de mujeres —la abuela, la madre y la propia autora— se encuentran interconectadas en un medio acuático, viajando en él sobre una cama a modo de barca que navega por un tiempo que las recorre, un tiempo en el que se mezcla el presente con el pasado y el futuro, un tiempo intemporal, líquido, de creación, transcurso y acabamiento infinitos.

Nacida en Las Palmas de Gran Canaria, Rosa Mesa emigra a Toronto, Canadá, en 1995, donde cursa estudios en el Ontario College of Art and Design (OCAD) en el que se gradúa en 2002. Aunque comienza a trabajar principalmente en el ámbito de la pintura y el dibujo pronto dirige su atención hacia la instalación, el video y las *performances*. Su trabajo explora áreas de la semiótica y de la práctica artística, la identidad, el nomadismo, la emigración, el feminismo y lo híbrido y lo cambiante en la cultura contemporánea. Su trabajo se inspira en artistas como Abramovic, Adrian Piper, Coco Fusco, Eva Mendieta... y las pequeñas viñetas del absurdo de Paul Mc Carthy.



Like a fish out of water, Rosa Mesa, 2005. Performance realizada en el Centro de Arte La Regenta. Foto: Cortesía de la artista.





Clepsidra, Macarena Nieves, 2003. Video-acción. Foto: Cortesía de la artista.

A partir de 2004 —y éste es el motivo por el que tomamos esta fecha como límite final para nuestro breve artículo—, Rosa Mesa comienza a trabajar en el ámbito de la *performance* a caballo entre Canadá, España, Alemania y Suiza, país en el que ha residido largas temporadas. Desde 2005 trabaja con el artista alemán Thomas Proffe tanto en la esfera de las instalaciones como en la de los *performances*. Ese mismo año presenta en La Regenta la *performance* comisariada por Orlando Britto *Like a fish out of wate*r. Su obra ha podido ser vista también en Brasil, Corea, Japón y en Cuba. Actualmente vive entre Berlín y Las Palmas de Gran Canaria, como otros creadores de su misma generación, de los que no nos hemos ocupado.

ISLA, VIAJE, FOTOGRAFÍA

Carmelo Vega

INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hace tan solo tres décadas, la Historia de la fotografía en Canarias era un capítulo vacío e inexplorado de nuestra historiografía cultural. Lo que sabemos hoy de esa Historia es el resultado de un proceso que se inició a principios de los años ochenta, con las primeras investigaciones parciales que provenían sobre todo de coleccionistas privados interesados en rastrear la actividad de determinados fotógrafos incluidos en sus colecciones. Por entonces, eran muy pocas las instituciones que apostaban por dotar de sentido a sus propias colecciones fotográficas que, ignoradas, sobrevivían milagrosamente en unas condiciones de conservación muchas veces inadecuadas.

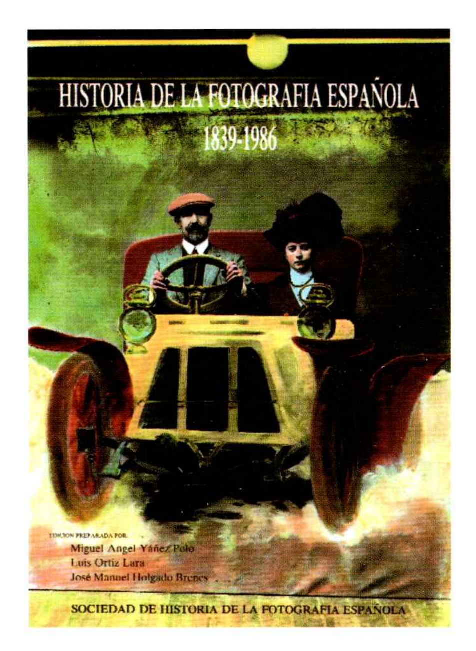
Sin embargo, la escasa atención técnica prestada a esos materiales fotográficos, el desconocimiento real de su valor dual como documento y como objeto artístico, y las dificultades para documentar y ubicar en un contexto histórico la producción de cientos de fotógrafos fueron dejando paso a un proceso paulatino de acercamiento a la fotografía como fenómeno histórico. Lejos de ser una situación extraordinaria, lo que ocurría en las Islas respecto a esta nueva consideración de la fotografía era un patrón que se repetía en el resto de España.

Esta respuesta casi unánime estuvo motivada por una serie de condicionantes de carácter político y social tras la muerte del dictador Francisco Franco. El nuevo Estado de las Autonomías, cuya filosofía quedó amparada en la Constitución Española de 1978 y que fue desarrollado entre 1979 y 1983 en los diferentes Estatutos de Autonomía (1982 para Canarias), iba a crear lo que podríamos denominar, una nueva sensibilidad regional que inmediatamente buscó en las fotografías «antiguas» la coartada perfecta para ilustrar una supuesta identidad común: la recuperación de una memoria regional —anestesiada por los tópicos generalistas españoles durante el franquismo—, conllevaba la necesidad de recrear un pasado en imágenes.

Las fotografías se convirtieron así en parte esencial del engranaje de una mirada nostálgica y retrospectiva cuyo objetivo fue desvelar lo que fuimos, el «tal como éramos» (que con el paso del tiempo, ha acabado derivando en la quimera de que todo momento pasado siempre fue mejor). Sin embargo, esta recuperación interesada de la fotografía como documento histórico ponía el acento en la efectividad de la imagen como portadora de pasado sin reflexionar sobre la naturaleza y la especificidad de la fotografía. Paradójicamente se recuperaba la imagen grá-

fica del pasado —la pura ilustración de la historia—, sin interesar la fotografía como objeto histórico en sí mismo (con su propia «historia», con un «autor» y con unos condicionantes estéticos concretos, etc.). Ese uso rudimentario y tangencial de la imagen fotográfica —que la tecnología digital ha reactivado hoy en día al diluir el valor cultual del «original» en la reproducción infinita de «archivos» sin referencias—, amortiguó en parte la indiferencia de los historiadores hacia la fotografía como disciplina de estudio.

La grave situación en la que se encontraba en los años setenta el patrimonio fotográfico en España —sobre todo por la desaparición de importantes archivos fotográficos y por la pérdida irreversible de materiales y de documentación sobre el tema—, fue cambiando de manera lenta y progresiva durante la década siguiente. En ese sentido, a las nuevas sensibilidades sociales en torno a la fotografía, se sumaron también otras acciones trascendentales: la gradual irrupción del mercado artístico en el sector fotográfico (galerías de arte, ferias, subastas), la incorporación en los programas expositivos y en las colecciones de los museos, la creación de algunos centros especializados (fototecas, centros de fotografía), la organización de eventos específicos (jornadas fotográficas, encuentros, primeros festivales y bienales), la potenciación de colecciones públicas y privadas, la aparición o revitalización de archivos y fondos fotográficos, o las aportaciones de una incipiente Historia de la fotografía en España (eso sí, con un marcado acento regional y con la incorporación además, de investigadores procedentes del ámbito universitario, sobre todo desde los departamentos de Historia del Arte).



Portada del libro *Historia de la Fotografía Española, 1839-1986*, Sevilla, 1986.

En el contexto general de esa incipiente Historia de la fotografía en nuestro país, la aportación canaria fue especialmente significativa como quedó de manifiesto en el Primer Congreso de Historia de la fotografía española, celebrado en 1986 en Sevilla, en el que hubo una amplia representación de investigadores de las Islas[24]. Sin embargo, no todos los trabajos de investigación iniciados en esos momentos culminaron de forma satisfactoria y algunos de esos investigadores derivaron sus intereses hacia otras actividades, relacionadas o no con la fotografía.

En cualquier caso, disponemos en la actualidad de un amplio y variado conjunto bibliográfico vinculado a la Historia de la fotografía en Canarias que cubre desde visiones globales —geográfica y cronológicamente—, hasta monografías puntuales sobre fotógrafos, periodos, tendencias o micro-historias locales. Además, debemos destacar la proliferación en los últimos años de experiencias ligadas a la recuperación y/o conservación de nuestro legado fotográfico, tanto histórico como contemporáneo. En el primer caso, habría que citar el aumento de proyectos vinculados al rescate de la *memoria* popular, con la creación de los llamados *álbumes familiares* o de fondos fotográficos impulsados por asociaciones vecinales o por organismos insulares o municipales destinados a recopilar, casi siempre en formato digital, las imágenes procedentes de colectivos determinados.

En el ámbito de la conservación, la falta de una Fototeca de Canarias se ha visto compensada parcialmente con la actividad desarrollada por

[24] En ese Congreso hubo cuatro comunicaciones centradas en la Historia de la fotografía en Canarias: *Las tres primeras décadas*, de Ignacio Pardo Luzardo; *Panorama general*, de Carlos Teixidor Cadenas; *El fotógrafo Luis Ojeda Pérez*, de José Antonio Pérez Cruz; y *Poesía neovianista, paisajismo-costumbrismo pictórico y fotografía. Una aproximación a la imagen de Canarias*, de Carmelo Vega. Véase: *Historia de la fotografía española, 1839-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la fotografía española, 1986.



Placas fotográficas del Archivo Miguel Brito, Archivo General de La Palma, Santa Cruz de La Palma, 2010. [Foto: Guía-Inventario de fondos y colecciones fotográficas de Canarias].



Sobres con fotografías, Fundación Zurita, Santa Cruz de Tenerife, 2010. [Foto: Guía-Inventario de fondos y colecciones fotográficas de Canarias].

instituciones como el Centro de Fotografía en la Isla de Tenerife —incluido en la actualidad en el organigrama de TEA Tenerife Espacio de las Artes—, o por el Archivo de Fotografía Histórica de la FEDAC[25], en Gran Canaria. No obstante, la creación de una Fototeca de Canarias, de carácter regional, es una vieja demanda del sector, que nunca se ha llevado a la práctica. Desde luego, entendemos esa Fototeca más como centro operativo de control y difusión de la información sobre la fotografía en las Islas que como un ente monopolizador de materiales fotográficos, es decir, más como observatorio de la fotografía y sus problemas que como almacén de imágenes. Una parte importante de la actividad de un centro como éste debería estar enfocada a la conservación de aquellos materiales que, por su estado, requiriesen actuaciones inmediatas, pero también debería trabajar en la divulgación de protocolos generales y específicos para la protección de materiales depositados en archivos de otras instituciones no especializadas.

Para paliar en parte el vacío de información real sobre el estado de la fotografía en las Islas, se está llevando a cabo en estos momentos un proyecto de *Guía-inventario de fondos y colecciones fotográficas de Canarias* (2009-2012), financiado a través del proyecto cultural Septenio del Gobierno de Canarias, que nos permitirá en un futuro cercano, conocer la dimensión exacta de nuestro patrimonio fotográfico y coordinar determinadas actuaciones en los fondos y las colecciones que lo requieran. En un contexto nacional, este inventario se suma a otra iniciativas en fase de ejecución o desarrolladas en los últimos años por equipos de investigadores de Cataluña, Baleares o el País Vasco, completando así un proceso de recopilación de las fuentes y de los fondos documentales de la fotografía en nuestro país. Estos inventarios recientes ponen de manifiesto un hecho cuanto menos paradójico: la Historia de la fotografía en Espa-

[25] Este Archivo, incluido en el Fondo fotográfico de la FEDAC (Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria) se creó a partir de la adquisición por compra en 1999, de una colección de más de 18.000 fotografías que pertenecían al coleccionista José Antonio Pérez Cruz. En la actualidad, ese Archivo, que incluye también otras adquisiciones posteriores, está disponible al público a través en la web de la Fundación: http://www.fotosantiguascanarias.org/.

ña, y por extensión en Canarias, se ha hecho al revés, es decir, primero se construyó un aparato metodológico para articular una aproximación a la fotografía como fenómeno histórico a partir de informaciones y de datos parciales, para más tarde intentar conocer en profundidad los contenidos exactos de los archivos, fondos y colecciones existentes. El hecho de que los responsables de la mayor parte de estos inventarios hayan sido los propios autores de esas historias regionales de la fotografía, pone de manifiesto el interés por dotar de nuevas informaciones y de nuevos materiales a las próximas y necesarias revisiones de esos trabajos pioneros en la investigación sobre la Historia de la fotografía en nuestro país.

PRIMERA IMAGEN

DIALÉCTICAS COLONIALES DE LA MIRADA

Uno de los capítulos más relevantes de esa Historia general de la fotografía es el que se refiere a la creación de una imagen de España y de Canarias como escenarios de proyección de una mirada exterior o, en otras palabras, como resultado de la construcción cultural de una supuesta identidad del país —y de la región— a partir de las interpretaciones mediatizadas del visitante extranjero. En este sentido, la mirada del viajero decimonónico —envuelto en su aureola de la experiencia épica del descubrimiento—, se prolonga hoy en la contemplación programada del turista, para generar un amplio y rico conjunto de imágenes que nos hablan, desde el reconocimiento colectivo de los tópicos, de una realidad distanciada y subjetiva del territorio del viaje. Desde esta perspectiva, la Historia de la fotografía nos ofrece un fecundo y amplio repertorio iconográfico que permite analizar esa hipotética dialéctica de la confrontación entre la mirada del que transita el lugar —como estímulo ante lo nuevo, como culminación del deseo del viaje— y la mirada del que habita ese lugar —como adaptación a lo ya conocido, como herencia generacional de los modos de mirarlo y de vivirlo—.

Esta historia cultural de las miradas fotográficas a Canarias se inicia, como es obvio, en el siglo XIX. Obvio porque no será hasta 1839 cuando tenga lugar en París, la presentación oficial de un nuevo sistema de producción de imágenes que, en sus primeros momentos se denominó *daguerrotipo* en honor a su inventor —el pintor y creador del Diorama, Louis M. Jacques Daguerre—, y que fue considerado como una auténtica revolución que venía a innovar y a transformar los medios de representación de la realidad conocidos hasta entonces. La sucesión de los acontecimientos iniciales de la fotografía durante ese primer año en París (presentación en la Academia de Ciencias, 17 de enero; presentación oficial en la sesión conjunta de las Academias de Ciencia y Bellas Artes, 19 de agosto), fue seguida con cierto interés por la prensa local, en la que se reprodujeron diversos artículos publicados previamente en algunos periódicos de Madrid que, a su vez, se hacían eco de noticias aparecidas en la prensa parisina[26].

Uno de esos primeros textos, firmado por H. Gaucheraud, fue publicado en el periódico *El Atlante* de Santa Cruz de Tenerife el 28 de febrero de 1839, bajo el título de *Fijación de las imágenes en la cámara os-*

[26] Sobre la publicación de esos textos en la prensa nacional, véase RIEGO, Bernardo, *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural,* Girona, Centre de Reçerca i Difusió de la Imatge y CCG Ediciones, 2000. Para el caso canario, véase VEGA, Carmelo, *La voz del fotógrafo. Fuentes y documentos para la Historia de la Fotografía en Canarias, 1839-1939,* Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2000.

cura, e ilustra a la perfección ese estado de curiosidad, asombro, estupefacción e incredulidad que produjo la aparición de la fotografía, a la que, a falta de un léxico adecuado, el autor describió indistintamente como *hermoso dibujo* o como grabado. No fue nada casual que en el apartado de las aplicaciones posibles del invento, Gaucheraud citara, además de su uso en los campos de las Ciencias y de las Artes, el enorme potencial que éste podía tener en el ámbito de los viajes: *Viajeros, pronto podréis acaso por algunos centenares de francos adquirir el aparato inventado por M. Daguerre y traer a Francia la imagen de los sitios más hermosos del mundo. Veréis cuán atrás se quedan vuestro lápiz y vuestro pincel de la verdad del Daguerrotipo.*

En sus palabras, Gaucheraud ya intuía lo que iba a ocurrir de manera casi inmediata, pues buena parte de los viajes realizados en los años siguientes incorporaron el daguerrotipo como un sistema de registro de la experiencia viajera: así, por ejemplo, Théophile Gautier lo utiliza en su viaje a España en 1840, aunque con poco éxito; el diplomático Barón de Gros lo usa también durante sus estancias en Colombia, en 1841, y en Grecia, en 1850; y Philibert Girault de Prangey lo lleva también consigo en sus viajes por el Mediterráneo entre 1841 y 1845. Ellos fueron solo la avanzadilla de la legión de viajeros, arqueólogos, historiadores, científicos y fotógrafos propiamente dichos (Maxime Du Camp, Auguste Salzmann, Francis Frith o Désiré Charnay, entre otros muchos), que, entre la década de los cincuenta y sesenta, iban a poner en práctica diversas experiencias fotográficas con otros procedimientos y soportes mejor adaptados a las condiciones de este tipo de viajes.

Todas esas experiencias se sustentaban en la misma doctrina que emanaba del mencionado fragmento del texto de Gaucheraud: en esas cuatro frases quedó resumida una visión de la realidad que partía de un sentido eurocéntrico del mundo, del que surgieron las estrategias y las ideologías del colonialismo decimonónico. Desde esa perspectiva, las naciones dominantes de Europa se convirtieron en el eje vertebrador del desarrollo mundial, de los avances de la modernidad y de la industrialización, la fuerza que decidía los destinos de la humanidad.

El mundo quedó así dividido entre civilización y barbarie. La misión de Europa fue reconstituir un orden occidental de progreso a cambio, por supuesto, de la explotación de los recursos naturales y humanos: el mapamundi del siglo XIX acabó siendo un inmenso espacio geográfico recompuesto en áreas de influencia, donde las potencias coloniales europeas se nutrían de materias primas a la vez que llevaban a cabo su particular empresa civilizadora. Europa reivindicó sus obsesiones coloniales como una tarea política y espiritual de redención y de libertad de los pueblos sometidos a la ignorancia. La incultura y la falta de iniciativas para gestionar y proteger sus propias herencias culturales —las huellas de civilizaciones ancestrales convertidas ahora en ruinas mudas de un pasado de esplendor—, fueron la coartada perfecta para intervenir y rescatar su legado histórico, artístico y cultural, que pasaría a engrosar los fondos de las grandes instituciones museísticas de las principales capitales europeas.



Tenerife. Tacoronte. Barranco de Casilda. Autor no identificado. Ca. 1860. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.

En este contexto, convendría aclarar el papel que iban a jugar los viajes y la fotografía en la conformación de esa mirada colonialista europea. Por supuesto, el referente eran las grandes expediciones científicas que recorrieron los mares y los continentes del planeta desde el siglo XVIII, acercándose a los lugares para diseccionarlos con un bisturí enciclopédico que pretendía compendiar lo conocido y lo desconocido hasta entonces. El siglo XIX heredó esa misma voluntad de descubrimiento y fomentó la interpretación científica y clasificatoria del mundo: todo se localizó, se identificó, se midió, se diferenció, se fichó, se ordenó, se organizó y se reubicó dando un nuevo sentido a las cosas, a los individuos, a los lugares.

A partir de entonces, no hubo viaje que no fuese un viaje útil: toda experiencia viajera podía suministrar informaciones nuevas, aportar y completar datos y pruebas, rellenar los vacíos de los mapas aún por hacer, corregir testimonios y restablecer opiniones. El viajero, adecuadamente instruido y orientado, y provisto de las herramientas idóneas para su *misión*, podía y debía contribuir en este proceso de revisión del saber. Y es aquí donde la cámara fotográfica acabó encontrando su sitio como memoria moderna del viaje pero, sobre todo, como instrumento certero de lo visto. Además, la fotografía era un dispositivo de inusitada rapidez acorde a esa nueva necesidad urgente por acopiar, acumular y aumentar nuestro conocimiento del mundo.

Desde la perspectiva del europeo de la época, la fotografía fue también un arma de precisión que daba respuestas —en imágenes— a la ecuación simple del colonialismo imperante: conocer (conocer fotográficamente) significaba dominar, y dominar implicaba ejercer el poder sobre y ante los otros.



6634. Tenerife. Camellos. Carl Norman (C.N. & CO). 1893. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.

Como una materia prima más, las fotografías de los lugares exóticos y lejanos —pero también de países y regiones cercanas—, llegaron a las manos del público europeo para satisfacer sus ansias de conocimiento más básicas. Pero en aquellas imágenes estaba también el germen de una nueva manera de mirar el mundo y la realidad. De algún modo, la fotografía vino a satisfacer una demanda latente desde hacía algún tiempo: contar con imágenes *verdaderas, fidedignas, reales*. Los antiguos grabados que ilustraban las narraciones de viaje comenzaron a resultar monótonos, insuficientes, falsos. Conocer fotográficamente el mundo suponía acercarse a las cosas tal y como eran, es decir, no mediatizadas por las interpretaciones sucesivas de un dibujante y de un grabador. A partir de ahora las imágenes del viaje debían constatar, informar, documentar, y no solo recrear, inventar o ilustrar. En poco menos de un siglo, los viajes de descubrimiento, adornados con extraordinarios grabados que mostraban las maravillas del mundo de la naturaleza y de la cultura en todo su esplendor, fueron progresivamente desplazados por

los viajes de redescubrimiento que ofrecían las láminas fotográficas de esos mismos lugares, sobre esos mismos motivos. Ese iba a ser el principal cometido de la fotografía durante el siglo XIX: registrar para revisar lo dicho, para reconsiderar lo escrito, para cuestionar lo descrito, para verificar lo narrado, para impugnar lo dibujado.

ESCALA Y DESTINO

En estas líneas de introducción a nuestra Historia cultural de la fotografía en Canarias bajo el prisma de la mirada viajera, conviene incidir en un aspecto crucial para entender la ubicación de nuestro país en el contexto de la cultura del viaje en el siglo XIX.

España se situó en este periodo en una posición paradójica, en un estado de permanente contradicción: por un lado, aspiraba a mantener su rango de potencia colonial —con su pasado imperialista como residuo ideológico—, aferrándose a sus posesiones de ultramar que irá perdiendo conforme avance el siglo, y amenazada por la presión de nuevas potencias emergentes; por otro lado, acabó convertida en uno de los destinos predilectos de los viajeros europeos que veían en ella la emanación de un exotismo cercano, un crisol de culturas y de caracteres diferenciadores, un país donde aún era posible detectar la originalidad del *tipo* y donde disfrutar de un color local con entidad propia. Así, España, que aspiraba a seguir jugando un papel relevante en la escena colonial, tuvo que asumir, sin embargo, su rol periférico y secundario en la nueva estructura política internacional y reconocer que la distancia que le separaba de la civilización y del progreso de Europa era su principal atractivo para los intelectuales, artistas y diletantes europeos que la visitaban.

La privilegiada situación de las Islas Canarias en medio del Atlántico determinó también su singularidad en el contexto colonial más como escala que como destino. El hecho de que Canarias permaneciera siempre alejada del itinerario pintoresco habitual de los viajeros en España —ninguno de los grandes viajes realizados en nuestro país durante el siglo XIX incluyó una visita a las Islas—, tuvo que ver sobre todo con la consideración de Canarias como una entidad cultural y geográfica diferenciada de lo español, al menos como concepto tipológico. En las publicaciones extranjeras de la época, las Islas aparecían ante todo como una posesión española en África de alto valor estratégico tanto político como económico, precisamente por su cualidad de punto intermedio geográfico, de lugar de paso, de puerto abierto al tráfico marítimo de las grandes líneas navieras europeas con destino a las colonias africanas y asiáticas.

El desarrollo de una floreciente actividad comercial basada en la explotación de productos agrícolas locales (en esos momentos, la cochinilla y el vino y, más tarde, el plátano o el tomate), propició la implantación de un entramado de empresas extranjeras de exportación representadas en varias islas, incluso en Madeira. La presencia de esta actividad extranjera y de unos medios cada vez más modernos, rápi-



Interior del bosque de Agua García, en Tenerife. Litografía a partir de dibujo de J.J. Williams. *Histoire Naturelle des Îles Canaries,* de Sabin Berthelot y Philip Barker Webb. 1839. Biblioteca Universitaria. La Laguna.

dos y frecuentes de comunicación marítima con los principales puertos europeos, facilitó la llegada durante todo el siglo XIX de visitantes que se acercaron a las Islas para recorrerlas con objetivos bien distintos: desde el viajero de paso que utilizaba el tiempo de escala en Canarias para realizar un breve recorrido por la misma, visitando sus lugares más emblemáticos, a exploradores naturalistas, científicos, artistas, viajeros de larga duración y, ya en las postrimerías del siglo, turistas que, como veremos más adelante, empezaban a utilizar y seguir las recomendaciones facilitadas en las primeras guías turísticas sobre el Archipiélago. La consecuencia inmediata de este flujo creciente de visitantes fue la creación de una infraestructura hotelera básica con la que se intentó remediar las carencias de establecimientos destinados a la práctica turística.

A comienzos del siglo XX, el turismo como fuente de riqueza y progreso era ya una de las grandes preocupaciones sociales y económicas de los intelectuales y empresarios canarios empeñados en una particular «cruzada» para dotar a las Islas de los servicios y dispositivos necesarios que consolidaran una gran industria turística, sustentada en una propaganda adecuada y eficaz. Toda campaña de propaganda turística implica la difusión de una imagen del destino turístico. Esa imagen, convertida en un artefacto visual de atracción, se materializa no solo a partir de los deseos del visitante sino, y sobre todo, a partir de un imaginario heredado de identificación colectiva del lugar. Para entender la configuración de la imagen de un lugar llamado Canarias debemos volver a 1839.

GÉNESIS

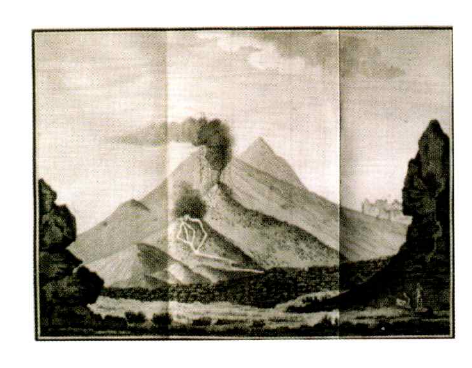
El mismo año y en la misma ciudad en que Daguerre presentaba al mundo el invento de la fotografía, los naturalistas Sabin Berthelot y Philip Barker Webb publicaban la segunda parte del tomo primero de la *Histoire Naturelle des Îles Canaries* (1835-1850), una obra enciclopédica organizada en diez tomos, con la que pretendían compendiar y actualizar todos los datos sobre el Archipiélago Canario en asuntos tan diversos como la botánica, la biología, la geología, la etnografía o la historia, entre otros. Precisamente por esa voluntad de revisión y de recapitulación de lo dicho hasta entonces y por su precisión científica a la hora de abordar o de coordinar los asuntos tratados, esta obra fue el gran referente literario y documental para la mayor parte de los viajeros y visitantes extranjeros de la época. Además, la *Histoire Naturelle* ha sido y es una de las citas bibliográficas ineludibles para las investigaciones científicas, históricas y etnográficas sobre las Islas. Solo desde hace unos años se ha empezado a valorar la repercusión que esta obra tuvo en los procesos de construcción gráfica y conceptual de una imagen del territorio canario y su contribución en los primeros pasos para una visión artística del paisaje insular.

El tomo publicado en 1839 era, en realidad, un precioso álbum de 67 láminas que servía de complemento visual a la narración pintoresca del viaje redactada por Berthelot con el título de *Miscellanées Canariennes*. Esas imágenes fueron litografiadas en los talleres parisinos de C. Adrien[27], por prestigiosos grabadores (como Émile Lasalle —que años más tarde realizó un retrato al óleo del propio Berthelot, que se conserva en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife—, A. Saint Aulaire, J.L. Tirpenne, o Bichebois, entre otros), a partir de los dibujos y bocetos originales elaborados por Alfred Diston —conocido ya en esa época por sus dibujos y acuarelas sobre la vestimenta canaria[28]—, Sabin Berthelot, y, sobre todo por J.J. Williams. Este conjunto de grabados, en su mayoría paisajes de las Islas de Tenerife y Gran Canaria, y en menor medida, de La Palma y La Gomera, completaba la serie de litografías publicadas en 1835, como ilustración del *Atlas*, un es-

[27] Sobre la figura de Williams y su relación con Berthelot, véase: RUIZ PACHECO, Mila, *El rastro del enigmático dibujante J.J. Williams*, en OLIVER, José M. y RELANCIO, Alberto (eds.), *El descubrimiento científico de las Islas Canarias*, La Orotava, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2007, pp. 167-173.

[28] Véase el catálogo de la exposición *Alfred Diston y su entorno. Una visión de Canarias en el siglo XIX*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, CajaCanarias, 2002.

pectacular volumen de formato apaisado que recogía un total de 24 grabados de gran tamaño y 14 mapas de las Islas así como varios planos de sus ciudades principales. Si añadimos además, los preciosos frontispicios de cada uno de los tomos de la obra, donde se recreaban con cierta fantasía algunos elementos paisajísticos de las Islas, nos encontramos —exceptuando los grabados de especímenes botánicos y animales— con un repertorio suficientemente significativo de cerca de un centenar de imágenes cuyo valor residía, sobre todo, en su carácter fundacional: por primera vez, de manera sistemática y con una voluntad de precisión y de detalle antes nunca vista —que a pesar de las diferentes intervenciones de los grabadores sobre la imagen final, presagiaba ya algo de la exactitud y minuciosidad de la fotografía—, se ofrecía al lector una visión completa y diversa de Canarias como escenario del viaje y de la ciencia.



Vista del Volcán de Chahorra, tomado desde el suroeste del Pico de Tenerife. Bory de Saint-Vincent. 1803. Biblioteca Universitaria. La Laguna.

La mejor forma de comprender la repercusión que tuvieron esas imágenes en la conformación inicial de un imaginario gráfico de Canarias es enfrentándolas a las ilustraciones conocidas hasta entonces. En general, se trataba de representaciones podríamos llamar *exteriores* y *lejanas* de las Islas, sobre todo de Tenerife y su volcán: visiones desde el mar que mostraban la silueta recortada sobre el horizonte del sueño del viajero, formas caprichosas e inverosímiles que parecían sacadas más de una crónica fantasiosa de algún país de las maravillas que de la contemplación real de las Canarias, como vemos en muchos grabados hasta principios del siglo XIX.

TRANSFERENCIAS

La excepción de este modelo la encontramos tal vez, en las imágenes de Louis Auguste de Sainson, que sirvieron para ilustrar la obra *Voyage de l'Astrolabe* (París, J. Tastu, 1830-1835), en la que el comandante Jules Sébastien César Dumont d'Urville relataba sus viajes de exploración en el Pacífico entre los años 1826 y 1829, y que aparecieron también en el tomo primero del *Voyage pittoresque autour du monde*, publicado por el propio d'Urville, en 1834 (París, L. Tenré). De Sainson figuraba como dibujante de la expedición que recaló en Tenerife, apenas una semana, a mediados de junio de 1826, realizando una «excursión» al Pico del Teide, a la que casualmente el dibujante no pudo asistir por una indisposición, pero que le sirvió a d'Urville para describir la vegetación natural y las variedades paisajísticas de la Isla, relatando el trayecto hasta el Valle de la Orotava (donde coincidió y conoció al mismísimo Berthelot, quien los acogió y les suministró datos, materiales e informes de carácter científico e histórico sobre Tenerife), para luego continuar la ascensión al volcán.

Para d'Urville la misión de De Sainson debía ser proporcionar a la obra *dibujos agradables* pero sobre todo *fieles a la verdad*. De los seis grabados publicados, algunos se inspiran directamente en la representación de las figuras y las vestimentas locales de la litografías de Diston de

1829. El detallismo geológico y botánico de los paisajes (un barranco con un drago y aloes en el primer plano; cuatro vistas desde *diferentes distancias* del Pico del Teide; el paisaje de fondo en las vistas de Santa Cruz de Tenerife o de las escenas con *paisanos* o *habitantes* de la Isla) prefigura la minuciosidad descriptiva de las imágenes de la *Histoire Naturelle*, que estaba ya presente en las acuarelas y en los dibujos realizados por Diston.

Más significativa aún fue la incorporación de un grabado dedicado a la erupción del Chahorra en 1798 (descrita por d'Urville en el *Voyage pittoresque)*, que obviamente el dibujante no pudo ver: el dibujo parece estar inspirado en la ilustración sobre el mismo acontecimiento que el naturalista francés Jean-Baptiste Bory de Saint-Vincent incluyó en sus *Essais sur les Îles Fortunées et l'Antique Atlantide*, publicados en París en 1803, y es casi idéntico al que Berthelot (que también relató los pormenores de esa erupción en su texto), utilizó como frontispicio del tomo dedicado a la Geología de Canarias: en los tres casos coinciden la mayoría de los elementos en el primer plano y el dibujo de la lava bifurcada y quebrada descendiendo por la ladera es prácticamente el mismo.

En realidad todas esas narraciones y ese dibujo repetido con variantes, parten de una *Memoria* que sobre la erupción realizó Bernardo Cólogan Fallon y que él mismo facilitó a los principales viajeros naturalistas de la época que pasaban por el Puerto de la Orotava: Bory de Saint-Vincent, Alexander von Humboldt, Sabin Berthelot o el propio d'Urville. Según comentaba años más tarde el cronista de esa ciudad, José Agustín Álvarez Rixo, se hicieron *algunas pinturas de este fenómeno*, una de las cuales utilizó Bory de Saint-Vincent como inspiración para ilustrar su libro. Por otro lado, Humboldt aseguró haber visto un dibujo de esa erupción en la casa de Louis Le Gros —por entonces Vicecónsul de Francia en Tenerife—, que, al parecer, había realizado él mismo. Es muy probable que ese dibujo fuese el que sirvió posteriormente de referencia para todos los naturalistas que mencionaron el fenómeno.

Y no sólo para ellos puesto que Álvarez Rixo también usó literalmente esa imagen en una de sus acuarelas, aunque no sabemos si lo hizo copiándola del boceto original o de los grabados ya publicados; Alejandro de Ossuna y Saviñón repitió el mismo esquema de composición en uno de sus óleos aunque con variantes significativas, modificando la ubicación del volcán e incorporando tres personajes que contemplan extasiados la erupción (recordemos que el grabado del libro de Bory de Saint-Vincent incorporaba dos personajes, uno de ellos un dibujante en el acto de reproducir la erupción). Por su parte, Diston —que trató el tema de los volcanes en varias de sus obras— propuso una versión nueva ofreciendo una vista más cercana del cráter humeante y repleto de lava roja, tal y *como aparecía el 3 de julio de 1798*. Dado que en 1798 Diston tenía cinco años y faltaban aún doce para que llegara por primera vez a Canarias, podría pensarse que esa acuarela fue fruto de su imaginación; sin embargo, la referencia a una fecha concreta indica que, tal vez, Diston pudo nuevamente copiar un dibujo anterior para realizar su obra.

Pero más allá del origen de esa vista reiterada, lo que nos interesa aquí es resaltar la existencia de un sistema de transmisión de imágenes, convertido en práctica habitual en la época, por el cual los artistas y aficionados copiaban los trabajos de sus colegas. Sabemos por ejemplo que Diston hizo copias de dibujos y bocetos de J.J. Williams y que algunos dibujos de Williams parecen inspirados en los de Diston. Este mismo patrón lo encontramos también en la relación de intercambio de imágenes que mantuvieron Álvarez Rixo y el prebendado Antonio Pereyra Pacheco.



El Pico de Teyde visto en el invierno... José Agustín Álvarez Rixo. Colección privada. Puerto de la Cruz.



El Pico de Teyde visto desde el Puerto de la Cruz en el mes de noviembre... José Agustín Álvarez Rixo. 1836. Colección privada. Puerto de la Cruz.

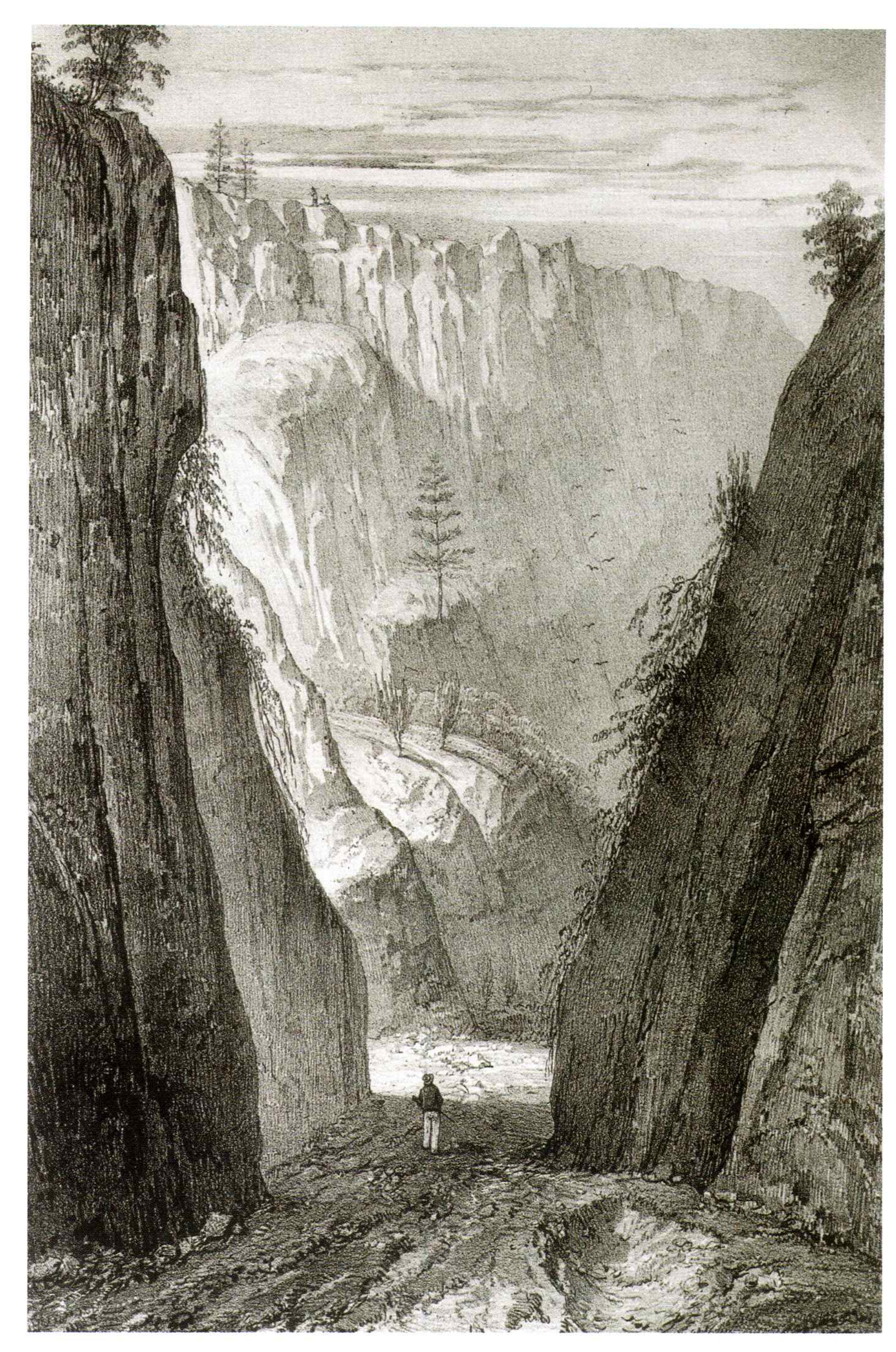
No hay que olvidar además que, a pesar de las limitaciones técnicas de algunos de los autores citados, ellos fueron los primeros en acercarse a una interpretación plástica del paisaje insular tamizada, muchas veces, por una visión científica del espacio representado. De algún modo, entendían el paisaje como un escenario de fenómenos geográficos, como un conjunto de acontecimientos físicos (una erupción volcánica, unas determinadas circunstancias meteorológicas), o como la explicación necesaria de un suceso (un drago derribado por un temporal, un naufragio). Por otro lado, la incorporación frecuente de la fecha en que fue realizada la vista pretendía dar un cierto lustre de verosimilitud a lo representado, de modo que la imagen no sólo cumplía una función estética sino que pretendía certificar lo visto.

Nos interesa destacar estas producciones, que cierta historiografía del arte ha considerado de una entidad menor, por dos motivos: primero, porque —con la excepción de Diston—, esas imágenes fueron producidas por artistas aficionados locales que influyeron en la construcción de un paisaje local sirviendo de referencia visual para los viajeros y dibujantes extranjeros que serán los que, a partir de entonces, empiecen a modelar y pensar una visión artística y documental de nuestros paisajes. No obstante, no hay que olvidar que, desde el siglo XVIII, la pintura canaria había ido incorporando, de una forma muy tímida y tangencial, una idea de paisaje concebido como decorado de fondo —literalmente como una ventana abierta— en los retratos aristocráticos de la época; sin embargo, se trataba de un uso casi decorativo y accesorio en el que el paisaje como género no tenía aún una entidad propia.

En segundo lugar, conviene recordar que estas imágenes se produjeron en un contexto prefotográfico de demanda creciente de verdad, de correspondencia más o menos literal entre la representación y el paisaje representado. Y es aquí, en ese proyecto de ofrecer una imagen sistemática y renovada de las Islas, donde queda justificada la auténtica trascendencia de las láminas de paisajes y costumbres que encontramos en la *Histoire Naturelle* de Sabin Berthelot y Philip Barker Webb.

HISTORIA NATURAL DE LAS IMÁGENES

Ese centenar de litografías de la *Histoire Naturelle* aportaban una interpretación distinta de Canarias en la que lo importante no solo eran las anécdotas de la vista, o la escena mostrada, sino la manera en que se mostraba, pues partían de la descripción detallada y minuciosa, lo más



Vista del Barranco de Badajoz. Litografía a partir de dibujo de J.J. Williams. *Histoire Naturelle des Îles Canaries,* de Sabin Berthelot y Philip Barker Webb. 1839. Biblioteca Universitaria. La Laguna.

exacta y precisa posible de cada uno de los elementos: árboles y vegetación local en las imágenes de bosques y barrancos —en los que durante años Berthelot y Barker Webb recogieron especímenes para sus herbarios—; rocas, sedimentos y formaciones geológicas en su catálogo de paisajes naturales hechos de montañas, volcanes, barrancos, precipicios y costas; edificios y calles en las panorámicas urbanas; vestimentas, utensilios, y objetos cotidianos en el retrato etnográfico de los habitantes; etc.[29]

[29] Véase VEGA, Carmelo, «Las láminas de la *Histoire Naturelle* de Barker Webb y Berthelot o los orígenes de la imagen gráfica de Canarias», en *Actas del X Coloquio de Historia Canario Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1992, pp. 881-892.



Recuerdo de La Caldera. Litografía a partir de un dibujo de Sabin Berthelot. *Histoire Naturelle des Îles Canaries,* de Sabin Berthelot y Philip Barker Webb. 1839. Biblioteca Universitaria. La Laguna.



Dibujo para la revista *La Aurora*. Francisco Aguilar. 1847. Biblioteca Universitaria. La Laguna.

Es verdad que los grabados de la *Histoire Naturelle* mostraban al lector una primera imagen de las Islas, pero lo hacían bajo una óptica concreta: podríamos decir que eran el resultado de una interpretación científica, la mirada del viajero naturalista que entiende el territorio que transita en términos de pura geología, de simple botánica, que recoge datos y pruebas para dar explicaciones contrastadas, que ordena y clasifica el mundo físico, que estudia y analiza al hombre y su historia, que reúne objetos para definirlos, relacionarlos y compararlos.

No obstante, el hecho de que los dibujos de Diston, Williams y Berthelot se adaptaran a la perfección al nuevo requisito de *representar con mucha exactitud* los lugares, sus gentes y sus cosas, no implicaba necesariamente que la suya fuera una mirada imparcial y objetiva. En la experiencia del viaje y de la representación no es posible ese



Habitante de la isla del Hierro bailando el tango. Litografía a partir de dibujo de J.J. Williams. *Histoire Naturelle des Îles Canaries*, de Sabin Berthelot y Philip Barker Webb. 1839. Biblioteca Universitaria. La Laguna.



Ilustración para la revista *La Aurora*. Cirilo Romero. 1847. Biblioteca Universitaria. La Laguna.

tipo de mirada y, en este caso, bajo la pátina de su observación científica y documental de la realidad, se colaban factores culturales e ideológicos que participaban del espíritu particular de la época y que expresaban una concepción sublime y romántica de la naturaleza como estrategia para ubicarse, en tanto que contempladores externos, en el espacio visitado, en el mundo.

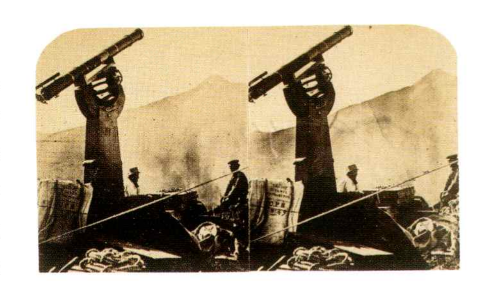
Pero lo que nos importa es determinar hasta qué punto esa mirada extranjera precipitó entre los canarios una forma nueva de ver y entender las Islas en las que vivían. En este sentido, resulta muy significativo que la aparición de la pintura de paisaje como género artístico independiente coincidiera en el tiempo con la publicación y difusión de la obra de Berthelot. La creación en 1846 de la Sociedad de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife potenció la enseñanza artística del paisaje y favoreció la difusión del trabajo de los artistas locales implicados en esta tarea. Una tarea en la que se involucró el propio Berthelot —que había regresado de nuevo a Tenerife para ejercer como cónsul de Francia—, donando una colección de pinturas, dibujos y litografías para ser utilizados como material docente en la Sociedad de Bellas Artes. La celebración en 1847 de la primera Exposición de la Sociedad fue el escenario idóneo para la presentación de copias de obras de otros artistas pero también de las primeras pinturas «originales» de paisaje.

En el plano de una incipiente literatura artística crítica conviene destacar el papel jugado por el semanario *La Aurora*, de Santa Cruz de Tenerife, que comenzó a publicarse también en 1847 y que alentó en sus textos la necesidad de que los artistas elaboraran una pintura canaria de paisaje o, dicho de otro modo, una pintura de paisaje que, más allá de la subjetividad exigida al artista, incluyese referencias fieles al territorio canario. En cierta manera, esa fidelidad —tanto en las formas como en los temas— estaba ya en las láminas de la *Histoire Naturelle*, que muy pronto se convirtieron en un modelo a seguir, en un ideario gráfico que la propia revista asumió incorporando algunos grabados inspirados en aquellas: así, Francisco Aguilar publicó en el primer número un paisaje «canario» bajo los parámetros geológicos y botánicos que distinguían los dibujos de Berthelot y de Williams; por su parte, Cirilo Romero copió uno de los grabados de la obra de Berthelot (*Habitante de la Isla del Hierro bailando un tango*, a partir de un dibujo de Williams), poniendo en evidencia el conocimiento directo que esta generación de artistas tuvo de esas láminas.

Por otro lado, sólo hay que revisar la importante producción de la pintura de paisaje en Canarias durante toda la segunda mitad del siglo XIX o ciertas aportaciones al periodismo gráfico de la época (por ejemplo, el repertorio de imágenes de *La Ilustración de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1882-1884), para comprender de qué manera influyeron esas litografías en los trabajos de pintores y dibujantes como Nicolás Alfaro o Valentín Sanz, pero también en las obras de Alejandro de Ossuna, Gumersindo Robayna, Filiberto Lallier o Marcos Baeza. En todos ellos, a pesar de las diferencias de sus discursos plásticos, es posible descubrir y rastrear los efectos de la *Histoire Naturelle*: la misma iconogra-

fía geográfica, el mismo empeño de delinear vistas generales mezclando elementos característicos del lugar, junto a una descripción minuciosa de detalles referidos a una identidad territorial, el mismo interés en ubicar escenas costumbristas y tipos locales como unidades conformadoras del paisaje. Así, lo que había nacido de la mirada científica se convirtió en el germen de la idealización artística, lo que fue una interpretación científica de la realidad terminó justificando la fundación de una idea de Canarias como paisaje.

Pero el legado de Berthelot no sólo afectó a los artistas sino que, como es obvio, se convirtió en el referente obligado para los científicos que visitaron el Archipiélago durante ese periodo, unos científicos que, en su mayor parte, utilizaron un nuevo instrumento de registro, de análisis y de constatación para acercarse a unas Islas concebidas ahora como un laboratorio de las Ciencias, nos referimos, claro está, a la fotografía.



Primer telescopio erigido en Montaña Guajara. Charles Piazzi Smyth. 1858. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

LABORATORIO

Con la intención de realizar una serie de observaciones astronómicas en el Teide, en el verano de 1856 llegaba a Tenerife el científico Charles Piazzi Smyth, nacido en Nápoles en 1819 y que por entonces, ostentaba el cargo de Astrónomo Real de Escocia en el Real Observatorio de Edimburgo, en cuya Universidad además impartía clases de astronomía.

A diferencia de otros viajeros y naturalistas anteriores que a su paso por las Islas aprovechaban para hacer alguna incursión rápida —no más de una semana—, tomando mediciones o investigando algunos fenómenos de manera urgente, en el proyecto de Piazzi Smyth, como en el de Berthelot, la isla era el destino final de su viaje.

Provisto del instrumental científico y de un telescopio que hizo trasladar desde Gran Bretaña, durante tres meses instaló su campamento en la Montaña de Guajara y en Altavista, lugares que utilizaría como base de operaciones y de excursiones por los alrededores. Estos recorridos por Las Cañadas, aparte de sus estudios sobre astronomía, fueron descritos minuciosamente en su libro *Teneriffe, an astromer's experiment: or Specialities of a Residence above the clouds*, publicado en Londres en 1858, en el que además relataba los pormenores de sus trayectos por la isla. Ese mismo año, publicó también un informe (*Report on the Teneriffe Astronomical Experiment of 1856*), que apareció en las *Philosophical Transactions* de la Royal Society, donde recogía sus conclusiones de carácter puramente científico.

Uno de los aspectos más destacados del trabajo de Piazzi Smtyth en Tenerife fue el uso de la cámara fotográfica para documentar sus trabajos y registrar los paisajes más significativos tanto en su estancia en Las Cañadas como en sus derroteros posteriores por la Isla. Sabemos que utilizó negativos de cristal y que prefirió el procedimiento del colodión frente al calotipo (negativos de papel) para obtener al menos 74 vistas estereoscópicas —que aparecen en un listado en el *Report*—, de las cuales 20 se publicaron directamente pegadas en su libro, y por las cuales



Dragos y palmera en un jardín de cactus cerca de La Orotava. Charles Piazzi Smyth. 1858. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

figura en todas las historias generales de la fotografía como uno de los ejemplos iniciales de libros ilustrados con imágenes fotográficas.

Podemos considerar que estas vistas estereoscópicas que realizó en colaboración con su esposa Jessie Piazzi Smyth, fueron las primeras fotografías que difundían la imagen de Canarias en el exterior, aunque en esa época algunos fotógrafos establecidos en las Islas, que trabajaban fundamentalmente como retratistas, habían empezado ya a producir algunas series de fotografías de paisaje, muchas de ellas en ese mismo formato estereoscópico. De este modo, podemos decir que esas imágenes fotográficas que difundían una idea de paisaje de Tenerife (y, por extensión, de Canarias) mostraban la Isla como un territorio árido y abrupto de rocas, lavas, volcanes, montañas, pero también, como un espacio encantador y exótico repleto de jardines, árboles, dragos, palmeras y cardones.

Para Piazzi Smyth, la fotografía era un instrumento esencial de registro asociado a una idea básica de verdad y de conocimiento, que permitía revisar los datos e interpretaciones aportadas anteriormente. Es cierto que ya Berthelot había intuido el poder descriptivo de la fotografía y la había utilizado —recordemos que la publicación de su obra coincidió con la aparición y el desarrollo inicial del nuevo invento—, introduciendo en uno de los tomos de su *Histoire Naturelle* (*Etnographie et annales de la conquête*, París, 1842) varios grabados realizados a partir de daguerrotipos, concretamente dos retratos tomados «del natural» y varios cráneos de antiguos guanches, fotografiados por Bisson.

En este sentido, hay que entender el proyecto de Piazzi Smyth desde la perspectiva de un viaje científico en el que la fotografía formaba parte consustancial. En cierta forma, la fotografía hablaba en estos momentos el mismo lenguaje que la ciencia. Tal vez por eso, la referencia directa a la fotografía ocupaba en su *Report* —que incluía también una fotografía del campamento de Altavista—, un lugar destacado ya que no solo se

molestó en ofrecer ese listado exacto de las imágenes realizadas en Tenerife (como información para futuros fotógrafos sobre los motivos que podrían encontrar en la Isla), sino que planteó un breve análisis histórico-filosófico de gran valor sobre el medio fotográfico con interesantes alusiones a autores como Arago o Fox Talbot. Sin embargo, la cuestión central de este texto hacía alusión directa al debate sobre la fotografía como verdad. Igual que otros autores de ese periodo, Piazzi Smyth concebía la cámara fotográfica como un artefacto objetivo que reproducía la realidad tal cual se mostraba y ante la que no era posible dudar: la fotografía no interpreta, registra; la fotografía no representa, reproduce.

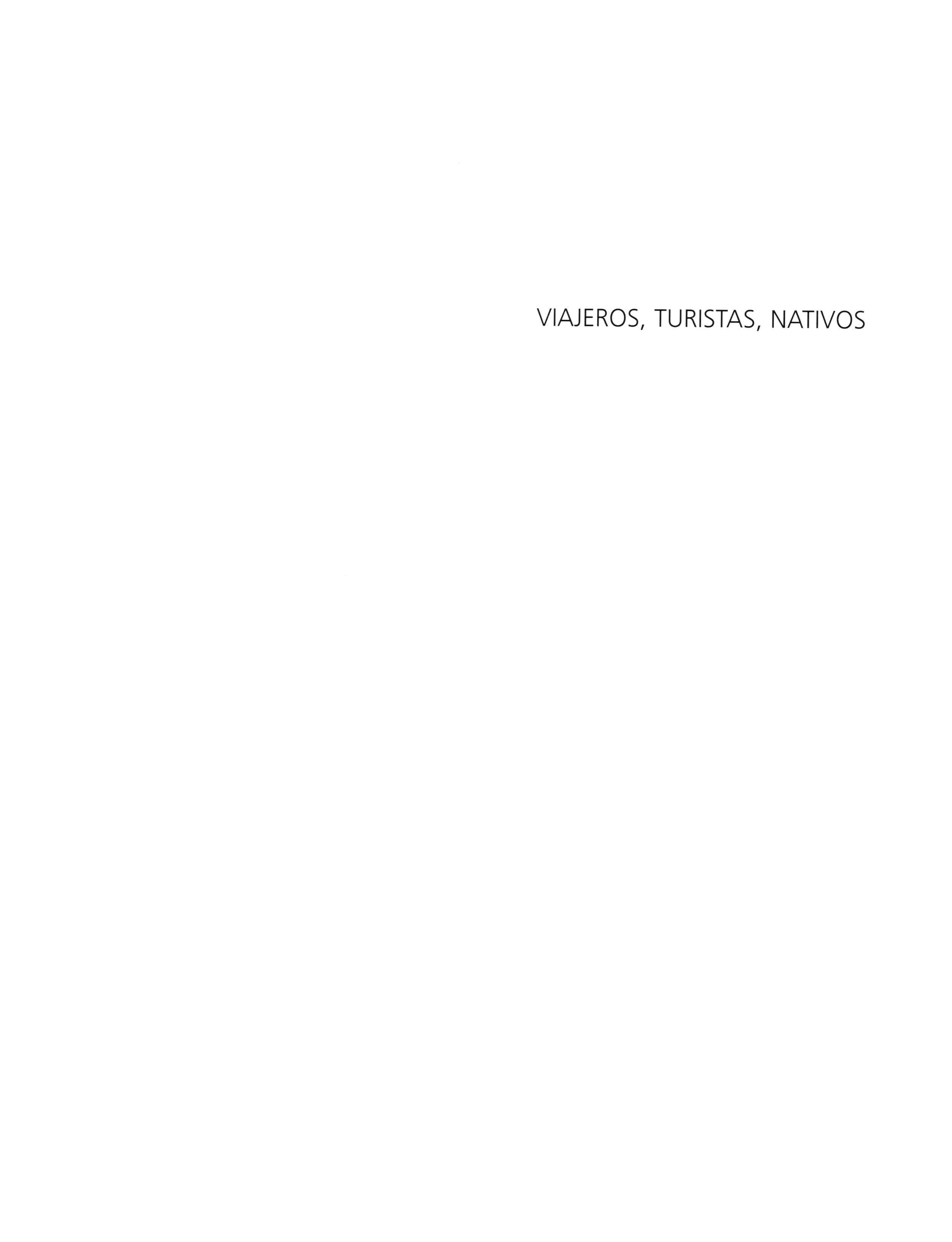
De algún modo, sus reflexiones culminaban ese proceso iniciado ya por los dibujantes y artistas de la época prefotográfica que perseguían una imagen más veraz, exacta y creíble de la realidad, apartando de sus creaciones la fantasía y la ficción artística para introducir poco a poco elementos de referencia fieles al lugar. Hay que pensar que no se trataba solo de una voluntad caprichosa del artista sino que más bien era la consecuencia de una nueva mentalidad social y cultural, de un gusto moderno y colectivo que demandaba estos nuevos requisitos a las imágenes pero también a las narraciones literarias del viaje: ya no eran suficientes los espejismos del viaje pintoresco. El público-lector de esta época también quería libros y álbumes ilustrados que fueran espejos del mundo, que fueran testimonios «útiles» de lo visto, que sirvieran para el entretenimiento, pero también para incrementar el conocimiento.

Con estos parámetros, no debe sorprendernos que Piazzi Smyth acabase reivindicando el trabajo científico de Berthelot y Webb —y por supuesto de las litografías basadas en los dibujos *muy exactos* de Williams, Diston y del propio Berthelot—, como un ejemplo de precisión en el *examen de la naturaleza* de Canarias. No obstante, Piazzi Smyth pensaba que la fotografía daba un paso más en este proceso de registro minucioso y literal de la realidad. Para reforzar esta afirmación, citaba el caso de las imágenes realizadas sobre el drago de La Orotava, comparando las fotografías que él mismo tomó con algunos grabados anteriores, sobre todo el que había realizado MacGillivray. En el discurso de Piazzi Smyth se reforzaba la idea de que la credibilidad de la imagen fotográfica procedía, en parte, de la constancia de una presencia: el fotógrafo actuaba como un notario de la realidad puesto que se sobreentendía su presencia en el lugar y ante el objeto fotografiado. Aún con sus errores, la fotografía certificaba que las cosas eran así en un momento determinado (en el instante de la toma), pero también confirmaban que el fotógrafo había estado allí en ese mismo momento y que el fotógrafo había visto y experimentado aquello que fotografiaba. En cierta forma, esa era la clave, lo que daba fuerza documental a la fotografía frente a la intención ilustrativa y artística de buena parte de los grabados de los siglos anteriores.

Piazzi Smyth resolvió el enigma del grabado incorrecto del drago indagando en los orígenes mismos de esa imagen para concluir que lo que MacGillivray estaba ofreciendo no era otra cosa que la copia de la copia (Marchais) de un dibujo original (Ozone). El caso de la imagen del dra-

go, como el de la erupción del Chahorra (más evidente en este caso ya que se trataba de un acontecimiento histórico que ninguno de los dibujantes posteriores pudo ver), ponía en evidencia esa nueva sensibilidad del público en la lectura de las imágenes que les llevaba a demandar más exactitud y precisión. Paradójicamente ese mismo público era el público *idiotizado* y enfermo de Verdad que Charles Baudelaire denunció en su crítica al *Salón* de 1859 en París, en el que por primera vez se expusieron fotografías. La influencia negativa que él veía de ésta sobre el arte, le llevó a decir: *El gusto exclusivo por lo Verdadero (tan noble cuando está limitado a sus verdaderas aplicaciones) oprime ahora, el gusto por lo Bello. Donde no habría que ver sino lo Bello, nuestro público no busca más que lo Verdadero.* Baudelaire pensaba que la fotografía tenía un lugar, que se correspondía a su *verdadero deber: ser la sierva de las ciencias y de las artes (...), el secretario y el registranotas de cualquiera que tenga necesidad en su profesión de una absoluta exactitud material* [30].

[30] BAUDELAIRE, Charles, *Curiosidades estéticas*, Barcelona, Júcar, 1988, pp. 227-229.



VIAJEROS, TURISTAS, NATIVOS

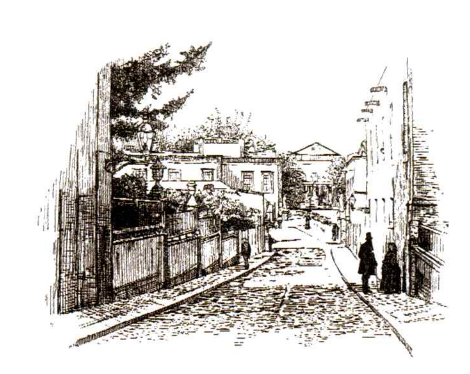


Ilustración de *Tenerife and its six satellites* de Olivia M. Stone, 1887. Biblioteca Universitaria. La Laguna.

VIAJEROS DE VERDAD

No fue ninguna casualidad que mientras la fotografía se propagaba durante la segunda mitad del siglo XIX ofreciendo una auténtica revisión de todo lo dicho y de todo lo representado, la literatura de viajes se esforzase en señalar y denunciar los excesos de la imaginación de los viajeros anteriores. Auxiliados por la cámara fotográfica, muchos viajeros se lanzaron entonces a la aventura de redescubrir el mundo, de repensarlo despojado de fantasías, de interpretaciones erróneas o de falsedades del que hablaba sin haber visto.

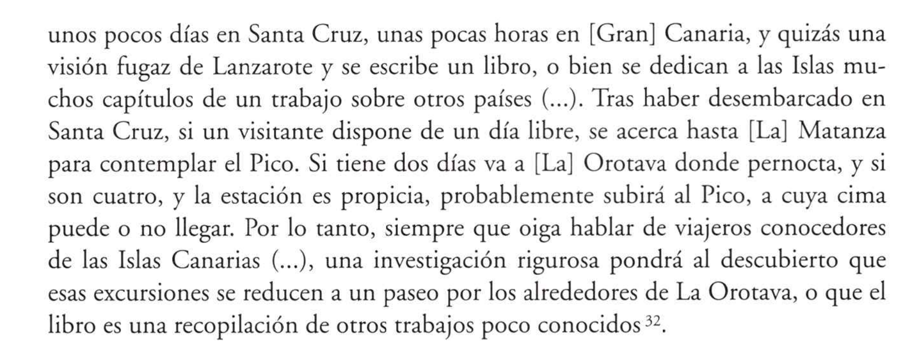
En el contexto canario esta crítica se convirtió en un lugar común entre aquellos viajeros que intentaban desvincularse de la imagen tipo del visitante que había llegado al Archipiélago hasta entonces: viajeros de paso que recalaban durante unos días en las Islas —especialmente en Tenerife atraídos por la fama del Teide—, aprovechando para realizar breves excursiones por el interior y, en muy pocos casos, aventurándose más allá de la visita al Valle de la Orotava. En el caso de los naturalistas, esos días normalmente no más de una semana servían también, como ya hemos dicho, para hacer acopio de materiales y especímenes, o bien para efectuar pequeñas mediciones o exploraciones de menor calibre. En todos estos casos, las Islas sólo fueron un punto de escala en el itinerario previsto de sus viajes a ultramar.

De hecho, con la excepción de los de Berthelot y Piazzi Smyth, los proyectos de viaje que tienen a Canarias como destino no serán habituales hasta la década de los ochenta, en un momento en el que empieza a fraguarse la posibilidad de un futuro turístico para el Archipiélago. Paradójicamente algunos de esos viajeros, a los que debemos considerar como los últimos exponentes de un modelo de vida y de un concepto de viaje, reivindicaron la originalidad de su empresa viajera, desvinculándose tanto de aquellos visitantes apresurados y superficiales que escribían libros sobre las Islas Canarias habiendo estado en ellas —o en algunas de ellas— solo unos días, como de esa nueva figura emergente, igual de incomprensible y superficial para ellos, que era el turista.

Tal vez quien mejor reflejó esta posición fue el matrimonio inglés Olivia M. y John Harris Stone, cuando a mediados de 1883 llegaron a Tenerife para recorrer las siete islas en los seis meses siguientes, con el objetivo de cumplir una misión irrenunciable: ser los auténticos descu-

bridores de Canarias. Si bien es cierto que, en el contexto de la literatura de viajes sobre las Islas, ellos representan como ningún otro, la arrogancia del viajero en declive, también debemos reconocerles que en cada uno de sus actos asumían de forma consciente el papel de precursores de un modo ya poco común de viajar[31].

En primer lugar, ellos reclamaban el suyo como un viaje integral —completo, sistemático, exhaustivo—, frente a las experiencias parciales de los *viajeros de pocos días*. En su opinión, el verdadero viajero no era aquel que veía las cosas superficialmente sino el que era capaz de penetrar el lugar, de atravesarlo, de comprenderlo no integrándose sino extrayendo de él su esencia, indagando y revisando lo dicho para dar una nueva visión exacta y fiable de las cosas que él mismo habría visto y comprendido, en fin, el que hablaba por sí mismo y no por las referencias de otros:



> unos pocos días en Santa Cruz, unas pocas horas en [Gran] Canaria, y quizás una visión fugaz de Lanzarote y se escribe un libro, o bien se dedican a las Islas muchos capítulos de un trabajo sobre otros países (...). Tras haber desembarcado en Santa Cruz, si un visitante dispone de un día libre, se acerca hasta [La] Matanza para contemplar el Pico. Si tiene dos días va a [La] Orotava donde pernocta, y si son cuatro, y la estación es propicia, probablemente subirá al Pico, a cuya cima puede o no llegar. Por lo tanto, siempre que oiga hablar de viajeros conocedores de las Islas Canarias (...), una investigación rigurosa pondrá al descubierto que esas excursiones se reducen a un paseo por los alrededores de La Orotava, o que el libro es una recopilación de otros trabajos poco conocidos[32].

Para los Stone, Canarias era un territorio inexplorado que, en sus propias palabras, recorrieron con *la emoción de los descubridores y de los pioneros*. Se sienten distintos, diferentes a los otros porque asumen ese rol del viajero pionero, es decir el que inicia una exploración, el que abre el camino. De este modo, se reclaman a sí mismos como los primeros ingleses que llegan a alguna de las Islas (*ningún inglés ha estado en esta isla [Hierro] desde los tiempos de Colón*), o algunas de las ciudades o pueblos (*somos los únicos ingleses que han sido vistos o de los que se tienen noticias en Agüimes*). Y cuando no son los primeros en llegar, son *los siguientes* o bien se consuelan sabiendo que ven lo que muy pocos han visto (*muy poca gente ha visto Arrecife*).

En segundo lugar, su intención de ser diferentes habiéndose adelantado a todos los demás, estaba asociada a una particular manera de entender ese *penetrar* y *atravesar* la isla. Como viajeros de verdad, renunciaron a los caminos transitados, alejándose de la *ruta directa* para buscar sendas nuevas, establecer itinerarios distintos y llegar a territorios vírgenes: *nosotros viajamos a lo largo del país no con el objeto de ir por la vía más corta, sino por la más bonita y admirable*. Eso explica por ejemplo que al querer subir al Teide no lo hicieran a través del Valle de La Orotava, que era el camino seguido por todos los que hacían esa excursión, sino que lo bordeen por el oeste para llegar a través de Vilaflor, o que renuncien a ver determinados lugares desde donde se hacía habitualmente para buscar nuevas perspectivas.

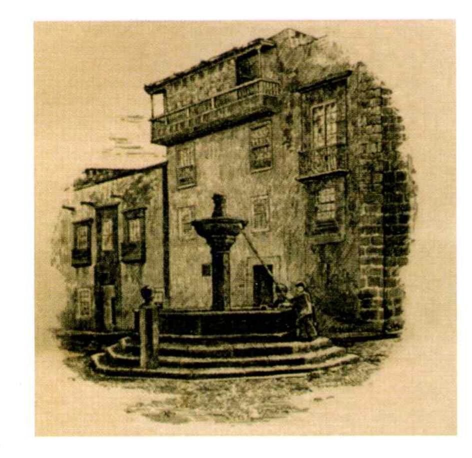


Ilustración de *Tenerife and its six satellites* de Olivia M. Stone, 1887. Biblioteca Universitaria. La Laguna.

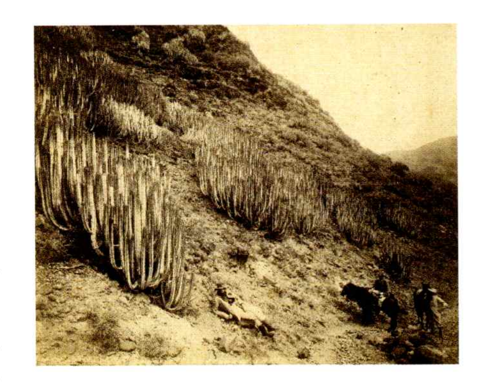
[31] Véase VEGA, Carmelo, «Viaje fotográfico a un archipiélago inédito: las imágenes de J. Harris Stone para el libro *Tenerife and its six satellites* (1887)», en *Actas del XI Coloquio de Historia Canario Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, Tomo II, pp. 395-409.

[32] STONE, Olivia M., *Tenerife and its six satellites or The Canary Islands Past and Present*, Londres, Marcus Ward and Co., *1887, Tomo I*, pp. 28 y 54. Existe una traducción al castellano del libro, véase: *Tenerife y sus seis satélites*, 2 vol., Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.

En tercer lugar, su proyecto de viaje como descubrimiento se completaba con el uso de la cámara fotográfica (*somos gente que viaja con una cámara*). Por lo tanto, el suyo era también un viaje fotográfico repleto de anécdotas, problemas y circunstancias vinculadas con la práctica de la fotografía que quedaron reflejadas en los textos que escribieron al regresar a Londres: primero, en un extenso artículo que con el título de *Through the Fortunate Isles with a Camera and Lens*, escribió Olivia M. Stone para la revista *The Amateur Photographer* (Londres), y que fue publicado en varias entregas entre diciembre de 1884 y marzo de 1885, siendo traducido al castellano (*Viaje por las Islas Afortunadas*) para su publicación, también en varias partes, en el periódico *El Liberal*, de Las Palmas de Gran Canaria (junio-julio de 1885). Y después, en su libro *Tenerife and its six satellites or The Canary Islands Past and Present* (Londres, 1887), editado en dos volúmenes, que incluía la narración literaria del viaje, redactada por ella, y una colección de grabados realizados a partir de las fotografías que John Harris Stone tomó en las Islas.

Como viajeros-fotógrafos, los Stone insistían en el carácter pionero de su exploración fotográfica de Canarias: también en esto se sentían precursores, la avanzadilla de los fotógrafos, los *siguientes* después de Piazzi Smyth en Tenerife, pero los primeros en recorrer y fotografiar sistemáticamente el resto de las Islas. Y, en cierta forma, no les faltaba algo de razón ya que el mercado de vistas sobre el Archipiélago seguía siendo aún muy limitado a comienzos de los años ochenta, a diferencia de lo que iba a ocurrir tan solo una década después. La propia Stone relató las dificultades que tuvo, en los preparativos de su viaje, para encontrar fotografías de Canarias en Londres y, lo que aún le parecía más sorprendente, en las propias Islas. Un problema que para ellos justificaba también el sentido fotográfico de su viaje: *para nosotros es un auténtico placer, puesto que podremos plasmar escenas no representadas antes ni por el lápiz ni por la cámara*. Así, del mismo modo que su proyecto integral de viaje buscaba completar el mapa de la experiencia viajera en las Islas, sus imágenes venían a aumentar las páginas del exiguo álbum de fotografías de Canarias en el siglo XIX. Sin embargo, no hay que olvidar que, a pesar de la publicación en 1884 por la *London Stereoscopic Company* de una pequeña colección de las fotografías tomadas por John Harris Stone (de la que solo tenemos constancia por el anuncio de la edición), la trascendencia de su trabajo fue relativa ya que la transcripción de las imágenes en grabados en el libro de su esposa, les restaba valor fotográfico. De hecho, a día de hoy se desconoce el paradero de las copias originales o de los negativos de esas fotografías canarias de Stone, aunque se conserva en una colección particular de Tenerife un álbum con una selección de esas fotografías, firmadas y fechadas por el propio autor.

Antes de acabar con este breve análisis del trabajo de los Stone en Canarias, me gustaría referirme a dos paradojas fundamentales asociadas a su proyecto de viaje fotográfico que tienen que ver con el proceso de construcción de la mirada del que viaja y fotografía su viaje, y con la divulgación posterior de su experiencia.



4580. En el Valle de Agaete. Gran Canaria. J.H.T. Ellerbeck. 1892. Colección particular. Tenerife.

Los Stone entendían y utilizaban la cámara fotográfica como garantía de que su visión de las Islas iba a ser exacta y fiable, o al menos, más exacta y fiable que la del resto de viajeros anteriores: nada de ficciones, nada de fantasías, solo hechos y argumentos para organizar un discurso literario que pretendía mostrar la realidad de unas islas desconocidas. Por muy buenas que fueran sus intenciones y por mucho que intentaran prevenirse de los errores de los otros, no debemos olvidar que esa mirada aséptica, pura, distanciada y objetiva a las cosas, no existe, no es posible. Ni siquiera la pretendida objetividad del dispositivo fotográfico, en cuanto registro mecánico, nos asegura que lo que vemos y lo que fotografiamos sea lo que es. Todo acto de ver, como el de fotografiar —que es solo un ejercicio más del ver consciente—, supone elegir, seleccionar, fragmentar: cuando vemos y cuando fotografiamos no hacemos otra cosa que interpretar lo que vemos, lo que fotografiamos.

Como todo viajero que se enfrenta a un territorio desconocido, los Stone vieron y eligieron una realidad entre todas las realidades posibles que conforman eso que llamamos las Islas Canarias. En este punto, conviene no olvidar que esa elección no la hace solo el que viene de fuera: es cierto que el visitante ejerce una visión intensificada de las cosas, pero el que vive en el lugar, el que habita ese territorio del viaje, ejerce también un tipo de mirada al lugar que podríamos llamar adaptada. Por eso, la mirada indígena —la mirada nativa— es siempre una interpretación sesgada de la realidad, organizada sobre lo cotidiano, lo conocido, lo cercano. Al tenerlas cerca y conocerlas, es decir, por verlas a diario, el nativo pasa de largo sobre ciertas cosas —se distancia de ellas, no las reconoce—, e inconscientemente prescinde de la contemplación de lo extraordinario que le rodea por la simple razón de que para él se ha convertido en algo habitual, familiar: no es un paisaje natural que deba estudiar, clasificar y ordenar; es *su* paisaje cultural, su yo colectivo heredado y aceptado. De ahí que el visitante se sorprenda de la apatía del indígena y que éste no comprenda la agitación del espíritu del viajero ante lo que él considera algo normal: el paisaje que excita al viajero es para él un no-paisaje, un paisaje invisible, es decir, simplemente el lugar donde vive.

¿Qué paisaje vieron —y fotografiaron— los Stone? Para alguien que buscaba lo diferente, lo distinto, lo no visto antes por nadie, resulta un poco decepcionante la apuesta paisajística que hicieron en sus recorridos por las Islas, ya que su mirada se detuvo sobre todo en los estereotipos que venían funcionando desde hacía décadas al hablar de Canarias como escenario de todo clase de bellezas naturales.

Es importante señalar que esa percepción de belleza respondía a una idea dominante en aquellos momentos, y que tan bien encontramos reflejada en el arte y en la literatura canaria de la época que, recordemos, había tenido su fuente de inspiración en una parte de las láminas de la *Histoire Naturelle* de Barker Webb y Berthelot: una mitificación de los paisajes del norte, de la parte húmeda y exuberante de las Islas, de las zonas boscosas y de los barrancos, pero siempre barrancos del norte, llenos de vegetación y de agua (cascadas, charcos). Por supuesto, los Stone

ven el otro paisaje, pero lo ven en términos negativos, de rechazo: el sur para ellos es un territorio desértico, sin interés pintoresco alguno, sin *alicientes*, donde no encuentran *nada* que les *inspirarse la tentación de apearse y fotografiar*. Esa indiferencia por todo lo que comporta el sur (la aridez, la sequedad, el vacío) es, por tanto, la secuela de una noción compartida sobre la belleza del paisaje. En términos de interpretación estética del paisaje, el de los Stone fue un viaje de descubrimiento de lo obvio.

Por otro lado, *Tenerife and its six satellites* fue la culminación literaria y fotográfica de una experiencia pensada y programada con un único objetivo: la exaltación de una épica final, agónica, crepuscular del viaje. Los Stone se sabían superiores a los demás viajeros que habían visitado Canarias porque asumieron el reto de serlo (ser viajeros *de verdad*) en un momento en el que las dinámicas, las estrategias y las formas del viaje empezaban a cambiar de manera radical ante la incipiente industria del turismo mundial. Ellos que querían ser los *primeros* en llegar a —y fotografiar— los lugares donde nadie había llegado, fueron en realidad los últimos en hacer y pensar el viaje en los términos de la exploración heroica, de la aventura sin límites, de la búsqueda de lo desconocido.

Pero toda épica encierra sus contradicciones: intentando demostrar que ellos eran distintos —que no eran como los demás, que se apartaban de los caminos señalados, y que eran auténticos viajeros que abrían nuevas sendas—, desvelaban también lo que de algún modo intentaban preservar: no ya los paisajes nuevos o las perspectivas inéditas sino su propia diferencia. Abrir un camino significa señalar un nuevo itinerario que será seguido por el que venga detrás. Dicho de otro modo: la *terra incognita* de la que ellos hablaban, dejó de serlo al encontrarla, marcarla en el mapa y fotografiarla. A partir de entonces, esa tierra ya conocida iba a ser solo un lugar interesante más al que acercarse, un destino más de la avidez de esa nueva categoría de viajero que se propaga durante la segunda mitad del siglo XIX: el turista.

Así, al igual que el libro de Berthelot se había convertido en una cita literaria obligada por los viajeros posteriores, el libro de Olivia M. Stone iba a ser una referencia necesaria para los visitantes de las Islas en las dos últimas décadas del siglo, sobre todo para los ingleses que, cada vez con mayor frecuencia, se trasladaban hasta Canarias en sus viajes de turismo.

LA INVENCIÓN DEL TURISMO

La última década del siglo XIX vivió uno de los momentos de esplendor de la incipiente industria del turismo en las Islas pero también fue, como veremos, un periodo de gran actividad fotográfica, muy vinculada al desarrollo de ese mismo sector.

Las radicales transformaciones que tendrían lugar en esos años, afectaron sobre todo a dos ámbitos cruciales para el avance del turismo en



6616. Tenerife. Gran Hotel Orotava. Carl Norman (C.N. & CO). 1893. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.

Canarias: por un lado, la consolidación de un complejo sistema de comunicaciones marítimas de las Islas con diversos países de Europa, un sistema que se benefició tanto por la intensa presencia comercial de las compañías extranjeras de exportación ya establecidas en los principales puertos insulares, como por la ya mencionada ubicación estratégica del Archipiélago en el Atlántico que, en estos momentos con el avance de las políticas imperialistas y coloniales europeas, iba a adquirir mayor protagonismo como puerto de escala. Además, la mejora de las líneas de transporte entre las Islas favoreció unos servicios más cómodos y rápidos, posibilitando el traslado de los visitantes de una isla a otra.

Por otro lado, la necesidad de consolidar unas infraestructuras básicas favoreció la creación de un buen número de hoteles que garantizaban el alojamiento y las comodidades de los turistas extranjeros, que dejaban atrás las tristemente célebres fondas con pulgas: Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife y Puerto de la Cruz se convirtieron en los principales centros de ubicación de estos primeros hoteles (Hotel Santa Catalina, Quiney´s English Hotel, Hotel Camacho, Hotel Taoro, Hotel Martiánez), aunque también se creó toda una red de hoteles de menor entidad en otros pueblos y ciudades como Santa Cruz de La Palma, La Laguna, La Orotava o Güímar que acogían a los visitantes que necesitaban hospedarse en estos lugares.

Conviene señalar que en esta primera fase de desarrollo hubo una especialización en un turismo de enfermos, que si bien fue muy útil para consolidar la actividad en sus inicios, pasó a tener en pocos años,

un perfil problemático ante la llegada de un turismo que venía a disfrutar del clima de Canarias por razones exclusivamente de ocio. De hecho, la mayor parte de esos primeros hoteles funcionaron hasta principios del siglo XX como sanatorios, en los que eran atendidos los enfermos que llegaban a las Islas con diversas dolencias (sobre todos con problemas respiratorios), y que se beneficiaban de las bondades climáticas, hasta el punto de que llegó a existir una clasificación de zonas, recomendadas según sus condiciones climáticas a lo largo del año.

Este tipo de turismo se vio favorecido por la existencia de una amplísima literatura médica que desde mediados de siglo había exaltado las inmejorables condiciones climáticas de las Islas para la recuperación de determinadas enfermedades, recomendándolas de paso frente a otros destinos y balnearios de éxito en Europa. Lo interesante es que esas publicaciones, que constituían un sistema paralelo de propaganda turística de Canarias, no solo fueron escritas por especialistas locales sino también y sobre todo, por extranjeros. Entre esos autores y textos podemos destacar, siguiendo un orden cronológico, los siguientes:

- Gabriel de Belcastel, *Les Îles Canaries et la Valle d'Orotava, au point de vue hygiénique et medical,* París, 1861.
- Fernando del Busto y Blanco, *Topografía médica de las Islas Canarias*, Sevilla, 1864.
- Tomás Zerolo, *Orotava-Vilaflor. Estaciones sanitarias de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 1884.
- Ernest Hart, *A winter Trip to the Fortunate Islands*, Londres, 1887.
- Mordey Douglas, *Grand Canary as a health resort for consumptives and others*, Londres, 1888.
- E. Paget Thurstan, *The Canaries for Consumptives*, Londres, 1889.
- John Whitford, *The Canary Islands as a winter resort*, Londres, 1890.
- George W. Strettell, *Teneriffe: personal experiences of the island as a health resort*, Londres, 1890.
- John Cleasby Taylor, *The health resorts of the Canary Islands in their climatological and medical aspects*, Londres, 1893.

Como vemos en este breve listado, la mayor parte de las aportaciones sobre el tema fueron obra de médicos y de autores británicos en un periodo muy concreto (en torno a 1885-1895), lo que activó especialmente la llegada de un numeroso contingente de visitantes y enfermos de Gran Bretaña, aunque tal como ya hemos dicho, desde principios de siglo se alzaron las voces contra este turismo de enfermos y convalecientes a través de diversas campañas en la prensa canaria, que propugnaban un giro necesario para diversificar las opciones del mercado turístico[33].

Junto a estas recomendaciones médicas sobre el clima de Canarias, debemos citar también la existencia de una amplísima literatura de viajes en el formato clásico de relato, crónica o diario, que como es lógico, tuvo una enorme repercusión en esta primera fase de desarrollo del turismo en las Islas. En este capítulo, entrarían todas las narraciones pin-

[33] Todavía en los años veinte pervivían en la prensa local este tipo de reivindicaciones. Así Gonzalo Cáceres Sánchez, en el periódico *Gaceta de Tenerife*, en 1921, insistía en la importancia de atraer a un turista de *verdad* —que él denomina *elementos de vida*— para conseguir *la explotación permanente de esta lucrativa industria con garantías de éxito*: En su opinión había que trabajar sobre todo, no con el turista *que abandona su casa durante unos meses de invierno buscando la salud en climas templados*, sino con *el que viaja por sport y que solo encuentra placer gastando dinero a manos llenas en casinos y restaurant[es]*. «Interesante información local. La Junta Insular de Turismo. Hablando con el Sr. Cáceres Sánchez», *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de octubre de 1921.



6622. Tenerife. Jardines del Gran Hotel. Carl Norman (C.N. & CO).1893. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

toresques de los viajes de exploración desde el siglo XVIII que dedicaban algún capítulo a su paso por Canarias y, por supuesto, las *Miscellanées Canariennes* de Sabin Berthelot, así como los libros ya citados de Piazzi Smyth y de Olivia M. Stone. La última década y media del siglo, a partir del libro de los Stone (1887), iba a ser tremendamente fructífera en esta clase de publicaciones, entre las que podemos señalar, de nuevo por orden cronológico, las siguientes:

– Harold Lee, *Madeira and Canary Islands. A handbook for tourists*, Liverpool, 1887.
– Isaac Latimer, *A Summer Climate in Winter. Notes on travel in the Islands of Teneriffe and Grand Canary*, Plymouth, 1887.
– Frances Latimer, *The English in the Canary Isles*, Plymouth, 1888.
– Charles Edwardes, *Rides and Studies in the Canary Islands*, Londres, 1888.
– Olivia M. Stone, *Tenerife and its six satellites*, 2ª ed., 1 vol., Londres, 1889.
– René Verneau, *Cinq années de séjour aux Îles Canaries*, París, 1891.

El libro de Harold Lee nos introduce en otro apartado no menos significativo que completa el catálogo general de la literatura de viajes de estos momentos sobre Canarias. En el título de su libro, Lee aporta tres conceptos clave para comprender el nuevo panorama del viaje en las Islas: la relación Madeira-Canarias, la guía y los turistas. Conceptos que, como habrá adivinado el lector, se refieren a la confirmación de un nuevo espacio/itinerario del viaje, a un nuevo instrumento de ayuda para los viajeros modernos, y al nuevo protagonista del viaje finisecular.

Sin embargo, a pesar de su título no podemos considerar la obra de Lee como una auténtica guía turística o, al menos, no como el modelo estandarizado que iba a imponerse en los años siguientes: se trataba más bien de un pequeño libro en el que el autor narraba sus impresiones personales del viaje y, aunque introduce datos sobre alojamiento, excursiones y tarifas —como también hizo Olivia M. Stone—, realmente el apartado informativo quedaba relegado a un segundo plano, ante el propósito literario del texto.

La década de los noventa supuso la irrupción de un nuevo formato de manual de uso adaptado al visitante extranjero: me refiero a la guía turística, un modelo implantado sobre la década de los treinta, tanto en Gran Bretaña con las primeras propuestas del editor John Murray, como en Alemania con las guías editadas por Karl Baedeker, y que llegó a Canarias con los trabajos pioneros de algunos autores británicos. La primera de ellas fue la que publicó en Londres en 1889, Alfred Samler Brown con el largo título de *Madeira and the Canary Islands. A practical and complete guide for the use of invalids and tourists* [34].

Esta fue sin duda la guía turística de Canarias más influyente durante décadas, ya que conoció catorce ediciones, entre esa fecha y 1932, cinco de las cuales se imprimieron antes de 1898. Samler Brown era un profundo conocedor de este tipo de publicaciones pues en ese mismo

[34] A partir de la edición de 1905 incorporó la referencia a Azores en el título. En varias ediciones se hizo constar, también en el título, que era una guía para uso de *residentes* aparte de convalecientes y turistas.



6633. Tenerife. Garachico. Carl Norman (C.N. & CO). 1893. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.

periodo escribió también otras guías sobre Sudáfrica y Rhodesia. En este sentido, se propuso como objetivo ofrecer al lector —futuro turista en Canarias— toda la información actualizada en torno a las Islas, mostrando de una forma ordenada, clara y precisa todos aquellos aspectos que pudieran satisfacer las demandas del visitante.

Probablemente, el éxito de sus libros llegó tras haber comprendido lo que significaba ser turista: el que asume la práctica del viaje como una experiencia organizada, planeada; el que busca y consiente las recomendaciones del conocedor (del guía que, como compatriota, conoce la sensibilidad y el gusto del turista); el que se deja llevar (ir a tal sitio durante tanto tiempo, ver tal cosa, hacer esto, evitar lo otro). En cada uno de esos actos previstos, el turista reforzaba la dinámica propia de las nuevas formas de viajar: ver más en menor tiempo, recorriendo el territorio con la mentalidad del que hace una excursión y no del que pretende explorarlo y catalogarlo. El turista, que busca la seguridad y la comodidad programada, ejerce sobre el espacio una mirada acomodada, eficazmente dirigida para no perderse y poder contemplar el espectáculo pintoresco de lo ya anunciado. El turista sabe que la guía que lleva en sus manos es la mano del que le guía en un territorio desconocido, la brújula escrita que le orienta, la llave útil e infalible que le abre las puertas para descubrir los secretos *turísticos* del lugar en el que viaja.

Tal y como indicaba en su título (práctica y completa), Brown diseñó una guía con un sentido eminentemente pragmático, ofreciendo al lector la más amplia colección de conocimientos posibles sobre Cana-



Tunel. Carretera a Telde. Las Palmas. Charles E. Medrington. Ca. 1910. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

rias y sobre la experiencia turística en todas y cada una de las Islas, aportando datos, noticias, descripciones, detalles, cifras, medidas, distancias, horarios, tarifas, rutas, términos, conceptos, descripciones, mapas, planos, anuncios y, a partir de la edición de 1910, fotografías.

Junto a las de Brown, debemos citar en este apartado una nueva guía publicada en Londres en 1892 bajo el título de *A guide to the Canary Islands, calling at Madeira*, y escrita por J.H.T. Ellerbeck, tras pasar algunas temporadas en Madeira, Tenerife, La Palma y Gran Canaria.

Esta guía, pensada también para el público británico, no tuvo tanto éxito como la anterior puesto que recibió muchas y duras críticas desde la prensa local canaria, por contener algunos errores. Sin embargo, nos interesa profundizar un poco más en ella ya que se trata de parte de un proyecto más ambicioso que su autor llevó a cabo con notables resultados. En realidad, Ellerbeck era un fotógrafo establecido en la ciudad de Liverpool, conocido por su actividad como presidente de la *Liverpool Amateur Photographic Society* y por los textos y manuales técnicos sobre fotografía que había publicado durante la década anterior.

¿Cómo pudo plantearse Ellerbeck dejar durante varias temporadas su estudio de Liverpool y aventurarse en un proyecto de fotografiar islas lejanas perdidas en el Atlántico? La respuesta es muy sencilla: en aquellos momentos Canarias no era un archipiélago tan lejano y desconocido para un británico como hoy podemos imaginar. Ya hemos visto como a través de diferentes tipos de publicaciones (relatos de viaje, informes científicos, literatura médica o guías), las Islas se habían convertido en un destino turístico conocido y deseado para el público inglés. Por eso, tanto Ellerbeck, como otros fotógrafos británicos, vieron una buena posibilidad de trabajo en esta corriente turística continua: muchos de ellos se trasladaron, durante la última década del siglo, hasta las Islas de Tenerife y Gran Canaria estableciendo de manera permanente

sus negocios para atender las demandas crecientes de los turistas, tales como retratos en el estudio o en los propios hoteles y barcos, vistas de las Islas, materiales fotográficos para aficionados, etc. Es el caso, por ejemplo, de Charles Nanson y Charles Medrington en Las Palmas de Gran Canaria, o el de George Graham Toler en Tenerife, quien a pesar de no disponer de un estudio si se involucró en la organización de ciertas infraestructuras turísticas en la Isla (construcción, en 1892, del Refugio de Altavista, en el Teide).

Es interesante observar que este fenómeno de atracción comercial afectó no sólo a los fotógrafos procedentes de Gran Bretaña, pues el contingente de fotógrafos alemanes que empezaron a llegar y a establecerse en las Islas a partir de estos mismos momentos fue también bastante significativo (por ejemplo, Maximiliano Lohr, en Tenerife, y algo más tarde, Kurt Herrmann en Las Palmas), igual que lo fue el de los portugueses (Camacho, Jordao da Luz Perestrello), mientras que la presencia de fotógrafos franceses fue casi nula.

Sin embargo, el caso de Ellerbeck fue diferente ya que él nunca se estableció como fotógrafo en el Archipiélago sino que se aprovechó de la inercia del sistema turístico para difundir y distribuir su trabajo fotográfico. Siguiendo las rutas marítimas que conectaban los principales puertos de Gran Bretaña con las islas de Madeira y Canarias —es decir, recorriendo el mismo itinerario que seguían los turistas y enfermos ingleses—, trazó una *línea* fotográfica de lugares, escenarios y temas que se correspondían exactamente a lo que el turista había visto (la imagen como souvenir de lo experimentado) o vería en su viaje a las Islas (la imagen como anticipo de lo que esperaba ver).

Así, las 523 fotografías que Ellerbeck realizó en dos viajes consecutivos entre 1891 y 1892, constituyen una especie de registro documental —ordenado y organizado con la precisión de un guía turístico—, de todo aquello que podía interesar al visitante. Y para hacer más efectivo su propósito publicó en 1892 un *Catalogue of Photographic Views of Madeira and the Canary Islands*, en el que las fotografías —en su mayoría paisajes— quedaban clasificadas por Islas y se presentaban según la secuencia temporal lógica del viaje: el trayecto en barco, la contemplación de la Isla en la distancia, el acercamiento al puerto, el desembarco, el descubrimiento de la ciudad, los recorridos por la Isla siguiendo siempre las carreteras y caminos, sin abandonar nunca la senda establecida, la contemplación de las perspectivas más significativas, la partida de la Isla, y así sucesivamente, hasta su regreso de nuevo, a Gran Bretaña.

Cada fotografía incorporaba un número de registro, de modo que a través del catálogo y de la breve descripción de la misma[35], cualquier persona podía solicitar las imágenes que quisiera y en el formato que deseara (en álbumes, enmarcadas, ampliaciones, diapositivas). Además, Ellerbeck ubicó algunos puntos de distribución de su material fotográfico en distintos hoteles de las Islas, donde el turista podía conocer su trabajo, a través de álbumes-muestrario, y adquirirlo directamente[36].



Carretera a Moya. Gran Canaria. Charles E. Medrington. Ca. 1911. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.



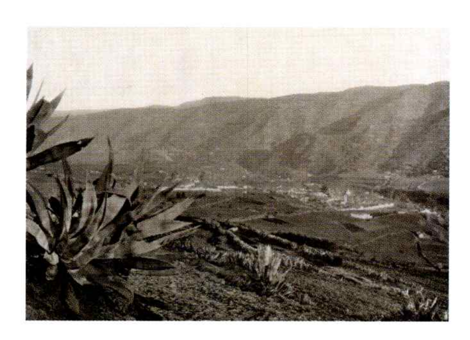
4384. El muelle. Santa Cruz de Tenerife. J.H.T. Ellerbeck. 1892. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

[35] Las fotografías de Ellerbeck son fácilmente identificables ya que incorporan siempre, en la parte inferior de la imagen, el mismo esquema de referencia: número de registro, título y nombre del fotógrafo en iniciales (J.H.T.E.). En la actualidad, tan solo se ha logrado identificar y localizar aproximadamente, un tercio de toda su producción.

[36] Tan solo se conserva uno de esos álbumes-muestrarios que él depositó en el Hotel Aguere de La Laguna. Ese álbum, conservado en una colección particular de Tenerife, contiene 66 fotografías y es el único ejemplo de presentación conjunta de su obra del que disponemos, ya que el resto son fotografías sueltas.



4324. Hotel Santa Catalina. Gran Canaria. J.H.T. Ellerbeck. 1891. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.



Teror. Carl Norman (C.N. & CO). 1893. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

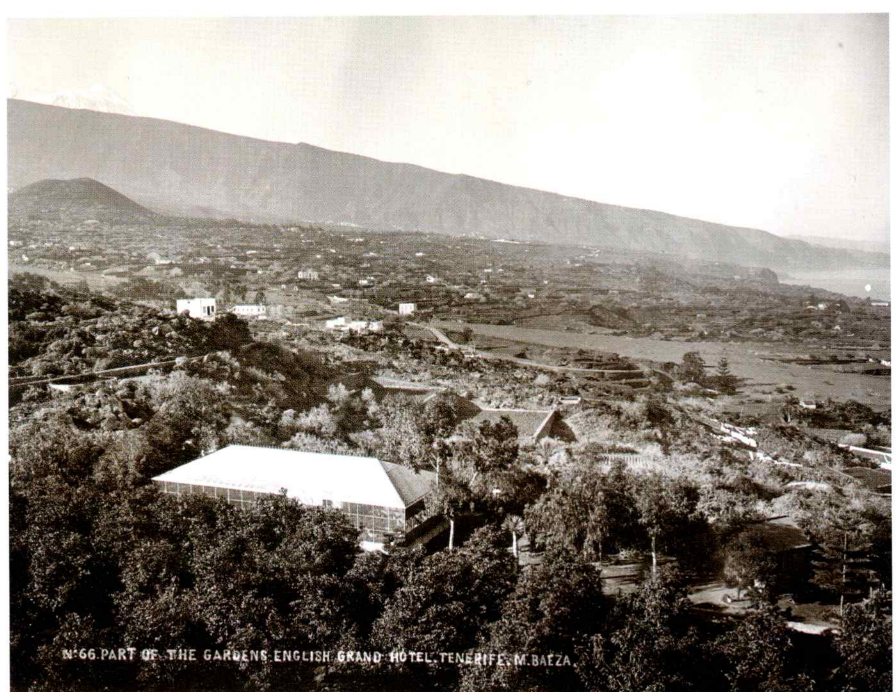


6585. Gran Canaria. Vista cerca de Teror. Carl Norman (C.N. & CO). 1893. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

En su conjunto, las fotografías de Ellerbeck constituyen uno de los repertorios iconográficos del paisaje canario más interesantes y completos de esta época que, de paso, ilustra a la perfección los gustos y las tendencias del turismo finisecular. Sin embargo, el proyecto de Ellerbeck no fue el único de estas características y tanto por la dimensión como por la extraordinaria calidad de su trabajo, debe citarse también aquí al fotógrafo Carl Norman.

De origen noruego, Norman había establecido su estudio en la ciudad de Tunbridge Wells, en el condado de Kent, al sureste de Londres, realizando trabajos fotográficos (paisajes, arquitectura) en diferentes regiones del país. Parte de esas imágenes se pueden localizar e identificar hoy en día gracias a la costumbre de firmar sus fotografías con las iniciales CN. & CO. Hacia 1890, Norman, cuyas obras habían recibido numerosos premios y menciones en certámenes y exposiciones internacionales, fotografió las islas de Madeira, Gran Canaria y Tenerife, en diversos procedimientos como la albúmina o la platinotipia. Buena parte de esas fotografías tomadas en Canarias y Madeira fueron publicadas también como fotocromías por la londinense *The Photochrom Company*, en cuyo catálogo figuraba un apartado específico dedicado a las series de Carl Norman.

El trabajo de Norman, todavía pendiente de una correcta catalogación y de un estudio en profundidad, constituye uno de los momentos culminantes de la Historia de la fotografía en Canarias, no solo por el hecho de que nos haya dejado una de las colecciones más variadas y de





66. Parte de los jardines del Gran Hotel inglés. Tenerife. Marcos Baeza. Ca. 1895. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.



Tenerife. Puerto de la Cruz. Gran Hotel Humboldt (antes Taoro). Marcos Baeza. Ca. 1905. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

mejor calidad fotográfica —que él mismo anunciaba como las *mejores vistas* que se habían hecho hasta entonces—, sino porque cada una de esas fotografías nos muestra y demuestra que estamos ante uno de los más agudos y perspicaces fotógrafos de paisaje de este periodo.

FIGURACIONES NATIVAS

En este punto, resulta necesario un análisis comparativo entre la producción de estos fotógrafos extranjeros que se lanzan a fotografiar el territorio insular con el objetivo de mostrarlo al mundo y dar claves del lugar desde una perspectiva turística, y el trabajo realizado en esos mismos momentos por los fotógrafos locales. En realidad, no existieron diferencias significativas en cuanto a esos fines ya que ambos compartían las demandas y las inquietudes de un mismo público en un mismo contexto. De hecho, algunos de esos fotógrafos locales derivó parte de su trabajo al servicio de esa clientela de turistas igual que hacían sus colegas extranjeros: es el caso por ejemplo, del fotógrafo del Puerto de la Cruz Marcos Baeza, que fotografiaba a los huéspedes del Hotel Taoro en los jardines y dependencias del mismo. A Baeza también se deben, en los comienzos del siglo XX, algunas colecciones de postales destinadas al consumo turístico exactamente igual que hicieron algunos fotógrafos como los citados Medrington o Perestrello.

El caso de Baeza es, además, un buen ejemplo para establecer esas comparaciones sobre la manera de pensar y representar el paisaje entre



Puerto de la Cruz desde Martiánez. Tenerife. Marcos Baeza. Ca. 1905. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

el fotógrafo del lugar y el fotógrafo extranjero. Formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, Baeza desarrolló una importante actividad como pintor, dentro de los cánones de la escuela naturalista de finales de siglo, plasmando en sus lienzos innumerables paisajes de la Isla, en los que se mezclaba la obsesión por captar los pequeños detalles, con las alusiones costumbristas, y la intención de mostrar con cierta exactitud la identidad geográfica del lugar. Las motivaciones puramente económicas de su dedicación a la fotografía no restan valor al hecho de haber acabado elaborando un programa dual e interconectado de representación plástica y fotográfica del territorio: la mirada del artista es única, lo que cambia es el instrumento, el medio con el que crea esas imágenes.

En este sentido, sus fotografías no desmerecen en absoluto, a pesar de las diferencias de estilo y de calidad de los procedimientos técnicos empleados, del trabajo de los fotógrafos hasta ahora citados y de hecho, encontramos en sus fotografías las mismas preocupaciones e intenciones que podemos encontrar en las de Norman, Ellerbeck o Graham Toler. ¿Qué es entonces lo que separa el discurso de uno y de otros? La respuesta tendría que ver con lo que en su momento, al intentar explicar la obra de Ellerbeck, denominé la *estructura de la mirada* del fotógrafo que viene de fuera, es decir: las particularidades de un discurso narrativo impregnado de la lógica interna del viaje, de un orden mental configurado a través de la recepción de las cosas en constante movimiento. Dicho de otro modo, el fotógrafo extranjero ve lo que fotografía desde fuera (de afuera hacia adentro), y lo hace siguiendo el orden de las cosas que descubre: el tránsito físico de llegar al lugar (desde afuera) y penetrarlo —adentrarlo— es equiparable al itinerario racional que el fotógrafo debe seguir para penetrar visualmente —para fotografiar— ese mismo lugar[37].

Esa secuencia, que organiza y acaba justificando la mirada del fotógrafo extranjero como una mirada nómada, simplemente no existe en el fotógrafo nativo porque éste ve el lugar desde dentro, desde el lugar. El primero escruta lo que desconoce para darle un sentido, para buscar evidencias, para ubicarlo en el mapa de los descubrimientos; el segundo reconoce el lugar para situarlo en su mapa de los sentimientos.

Así, las fotografías de Marcos Baeza se explican no desde la admiración del que descubre sino desde la sorpresa del que deambula, del que curiosea, del que recorre no las carreteras sino las veredas. El nativo conoce los caminos que le llevan a los rincones donde el extranjero no sabe llegar. Es por eso que sus fotografías interesan también al turista: su mirada nativa es una mirada capaz de revelar una realidad interior, otra realidad igualmente desconocida para el que viene de fuera; y en ese sentido, las fotografías de Marcos Baeza son un contrapunto necesario a las de Ellerbeck o a las de Norman, pues equilibran la mirada, nivelan la realidad.

[37] VEGA, Carmelo, «Ficciones turísticas. La fotografía como territorio del viaje», en *Catalogar islas. Canarias según Ellerbeck*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, 2000.



CUESTA DE SILVA, DE CARL NORMAN

CUESTA DE SILVA, DE CARL NORMAN

Carmelo Vega

Muchas de las fotografías de paisajes que el fotógrafo Carl Norman realizó en Canarias a principios de la década de los noventa se articulan sobre un recurso formal primario: la perspectiva panorámica. Esa visión abierta, completa, distanciada y totalizadora de las panorámicas —que responde a los cánones básicos de la "vista" decimonónica—, estaba puesta al servicio de una descripción integral del territorio fotografiado, del registro documental: en esas fotografías, Norman intentaba decirnos cómo eran las Islas, lo que las distinguía, lo que las hacía distintas. Pero en sus imágenes, el lugar (el terreno, la orografía, la vegetación, el que lo habita) se convierte en paisaje: transforma la isla en paisaje, le da forma fotográfica. No solo hay aquí lecciones de geografía y manuales de Naturaleza sino maneras de mirar, porque más allá de la representación del lugar está siempre la expresión de una mirada. El lugar es siempre el mismo, igual para todos; pero siendo igual es distinto porque lo que cambia es el cómo se mira, es decir, cómo se traduce e interpreta en términos fotográficos.

La mirada de Norman es la del viajero: la del que se desplaza, la del que transita, la del que recorre caminos. Pero sus imágenes son también el producto de una mirada capaz de convertir el mundo en fotografía. Una capacidad que traspasa la técnica —a la que lógicamente necesita y a la que domina con una exquisita perfección— y el registro —del que necesariamente se vale— para apelar al plano del lenguaje del arte. En consecuencia, la mirada de Norman es la del viajero fotógrafo (o la del fotógrafo viajero), cuya mirada atraviesa el mundo, penetrándolo para hacerlo pura imagen.

Si el viaje es un tránsito físico de un lugar a otro, fotografiar el viaje significa trazar la experiencia del desplazamiento. En cada uno de sus pasos, el viajero idea y dibuja caminos: o bien sigue la senda ya marcada (veredas, senderos, Caminos Reales, calzadas, carreteras), o se inventa el suyo propio, avanzando sobre el terreno, marchando sobre el vacío del mapa y dejando un rastro que tal vez otros sigan después de él. ¿Hay viaje sin camino? Por supuesto que sí y ese viaje se llama exploración, descubrimiento, hallazgo, revelación. Pero ese no es el único viaje posible y hay quien prefiere abandonarse, no en las sorpresas y los caprichos de la vereda sino, en la seguridad de la carretera.

Como apunta John Brinckerhoff Jackson (*Descubriendo el paisaje autóctono*, 2010 [1984]), la planificación de las redes viarias a lo largo de la historia responde a los intereses económicos y políticos de una nación (enlazando zonas de producción con centros de distribución, estableciendo la autoridad real y militar sobre un país), pero también proyecta un orden social que tiene que ver con las jerarquías de uso y con una visión centralista del espacio a partir de los grandes núcleos urbanos convertidos en ejes radiales de un entramado clasificado de vías. Tal y como sugiere Brinckerhoff, todas las civilizaciones han tenido su propio sistema de organización viaria. De hecho, podríamos decir que esa retícula de caminos es una forma de escritura histórica sobre el terreno que expresa situaciones geográficas así como determinaciones ideológicas y culturales.

Si hay por tanto una historia universal de las carreteras, también existe una historia del transitar por los lugares y, en consecuencia, una historia de las miradas a ese lugar. Dicho de otro modo: la historia del paisaje como representación plástica y/o fotográfica estaría unida a una visualización consciente del territorio que se recorre o se habita. En este caso, una ampliación de las redes viarias significaría un incremento del repertorio de motivos posibles para acabar conformando eso que llamamos las imágenes de un lugar.

Por otro lado, no debemos olvidar que esas nuevas vías de comunicación y de conocimiento del territorio están vinculadas a la aparición de nuevos medios de locomoción que a su vez determinan maneras distintas de ver y comprender el espacio que se recorre. De nuevo, el lugar es siempre el mismo, igual para todos, pero la idea que nos hacemos de él difiere, cambia y se transforma según los parámetros (velocidad, tiempo) de los medios de transporte utilizados: a pie, a caballo, en carruajes, en tren, en automóvil, en barco, en avión o, por qué no, a través del ciberespacio (visitas virtuales a los lugares, trayectos individualizados mediante google-earth, etc.).

TURISMO Y FOTOGRAFÍA

HACIA UN NUEVO SIGLO DE TURISMO Y FOTOGRAFÍA

Buena parte de los debates sobre el turismo que aparecen y se transmiten sobre todo a través de la prensa en las últimas décadas del siglo XIX tienen, como es lógico, su continuidad en las primeras décadas del siglo siguiente, aunque empiezan a incorporarse otros elementos de discusión y otras perspectivas nuevas sobre el problema. Una vez resuelta, aunque de una manera limitada, la oferta de infraestructuras hoteleras y de transporte y comunicación con las Islas, se puso el acento en cuestiones referidas especialmente al ámbito de la propaganda y la publicidad turística de Canarias.

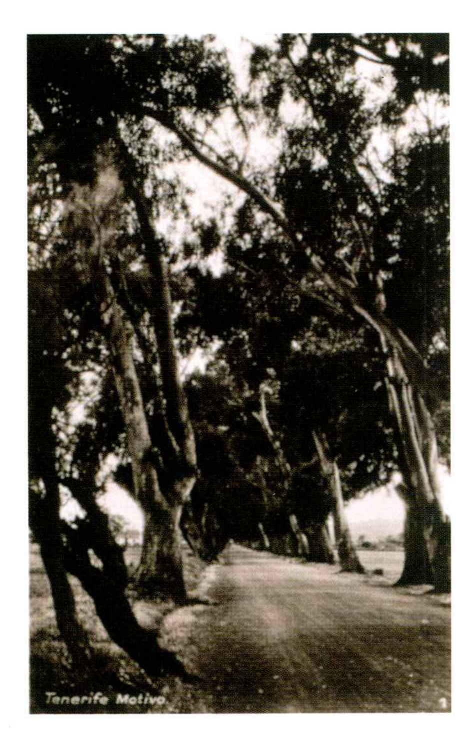
La idea principal que se impuso en estos momentos no fue otra que la de modernizar los sistemas y las estrategias de atracción del turismo. Por supuesto, se partía de una obviedad: la afirmación de que la naturaleza en Canarias era una *materia prima* que había que seguir explorando y explotando. De hecho, las Islas seguían siendo el mismo paraíso natural reencontrado, como lo fue en el siglo anterior para naturalistas, astrónomos y médicos, hasta el punto de que, entre las dos décadas que marcan el cambio de siglo, la relación de exploraciones y publicaciones científicas fue también muy variada y fructífera, pudiendo destacarse los trabajos de:

- Henry E. Harris, *Some birds of the Canary Islands and South Africa. Essays and photographs*, Londres, 1901.
- J. Pitard y L. Proust, *Les Îles Canaries. Flore de l'Archipel*, París, 1908.
- Jean Mascart, *Impressions et observations dans un voyage a Tenerife*, París, 1911.
- Lucas Fernández Navarro[38], *Erupción volcánica del Chinyero*, Madrid, 1911.

Desde el punto de vista de la fotografía, hay que resaltar el hecho que casi todas estas publicaciones incorporaban ya imágenes fotográficas alusivas a los trabajos científicos propiamente dichos, aunque también se detenían en la descripción pintoresca de los paisajes y costumbres de las Islas. Sin embargo, nos interesa profundizar aquí en las aportaciones de la fotografía, como un medio eficaz y moderno de re-

[38] Lucas Fernández Navarro era geólogo y catedrático en Cristalografía y Mineralogía de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Madrid. Este libro se realizó con motivo de la erupción del Chinyero en 1909, aunque no se publicó hasta dos años después. Preparó varios trabajos sobre geología en las islas de El Hierro (*Observaciones geológicas de la isla de El Hierro*, 1908), La Gomera (*Observaciones geológicas de la Isla de la Gomera*, 1918), y Tenerife (*El Teide y la Geología de Canarias*, 1917), así como un estudio general sobre las erupciones *de fecha histórica* en Canarias, y unos *Estudios hidrogeológicos en el Valle de la Orotava* (1924). La mayor parte de esos textos fueron publicados incorporando fotografías del propio autor y de otros fotógrafos locales como Maximiliano Lohr o Domingo J. Manrique.

presentación, en ese nuevo proceso de explotación turística de la naturaleza como *materia prima.*



Tenerife. Motivo. Foto Central/ Otto Auer. Ca. 1929. Colección particular. Tenerife.

PRENSA E INSTITUCIONES PARA EL TURISMO

El papel de la prensa en este contexto fue crucial al incentivar una nueva mentalidad sobre el asunto. En este sentido, es importante citar, además de las campañas pro-turismo que llevaron a cabo los principales periódicos de la época —mediante editoriales o artículos sueltos de opinión de sus colaboradores—, la aparición de publicaciones interesadas en la difusión de estos temas: me refiero al semanario ilustrado *Canarias Turista*[39] que empezó a editarse en Las Palmas de Gran Canaria en febrero de 1910, prolongando su actividad hasta 1914, al cesar temporalmente para volver a publicarse de nuevo en 1930. Muy significativa fue también la aparición en Santa Cruz de Tenerife de la revista *Hespérides* (1926-1929) que, como veremos más adelante, dedicó una atención especial a la cuestión del turismo.

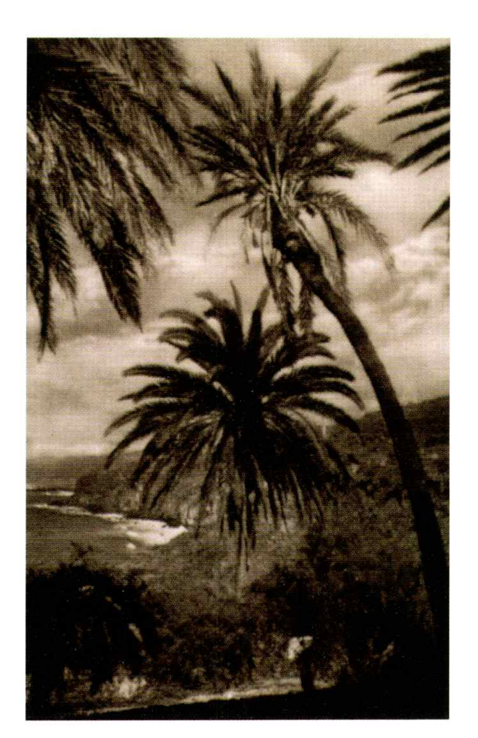
La función de las instituciones fue también crucial para consolidar los sistemas de divulgación de una imagen turística moderna y adaptada a las necesidades de esos nuevos visitantes. Así, durante este periodo, diversos centros y organismos se encargaron de dirigir y programar los destinos del turismo en las Islas, sobre todo en Tenerife y Gran Canaria, donde desde principios del siglo, se crearon algunas entidades públicas que muchas veces seguían los modelos de sociedades de fomento, asociaciones de propaganda y de sindicatos de iniciativas implantados en otras partes de la Península: es el caso, por ejemplo, del Centro de Propaganda y Fomento del Turismo, creado en Tenerife en 1907; de la Sociedad de Atracción de Forasteros que funcionaba en Santa Cruz de Tenerife ya 1911 y que se inspiraba directamente en la homónima de Barcelona, fundada en 1908; o de la Sociedad de Propaganda y Fomento del Turismo de Gran Canaria, desde 1910.

El auge de este tipo de actividades coincidió en España con las nuevas perspectivas económicas y políticas favorables del periodo posterior a la primera guerra mundial. Como ha señalado Ana Moreno Garrido:

> las transformaciones experimentadas en los años veinte se vieron facilitadas por la bonanza económica de la dictadura primorriverista y el final de la guerra en Europa. Este nuevo ciclo de prosperidad (...) generó ese ambiente que identificamos con los felices años veinte que se interrumpió fatalmente con la crisis de los años treinta. La industria turística también vivió una edad de oro al amparo del renovado impulso de la tecnología (telefonía y telegrafía, aviación y automovilismo) y las inversiones públicas en grandes infraestructuras, sobre todo (...) las viarias y portuarias. Por otro lado, el cambio en la naturaleza del estado, cada vez más eficiente e intervencionista, fue de gran importancia al alcanzar, finalmente, a la gestión del turismo. En España, como estaba ocurriendo en otras naciones europeas, en 1928 surgía la primera administración turística estatal: el Patronato Nacional de Turismo que, hasta el estallido de la Guerra Civil, fue el organismo oficial encargado de la industria turística [40].

[39] *Canarias Turista* incorporó la fotografía como principal fuente de ilustración de la revista. Sin embargo, al menos en la primera época, esos *fotograbados* aparecieron sin referencia alguna al autor, cosa que si ocurrirá en la segunda época de la publicación. No obstante, algunas fotografías si contemplaban el nombre del fotógrafo (A. García, Perestrello), pero, como decimos, no fue lo habitual. Aparte de las notas de actualidad y de información gráfica sobre la Península, las fotografías publicadas cubrían un amplio espectro de motivos, pues normalmente servían para completar los diferentes temas tratados en los artículos que ilustraban: vistas y panorámicas de la ciudad de Las Palmas, vistas del *interior* de Gran Canaria, *hoteles de Las Palmas*, *barrancos de la isla*, *camellos de Fuerteventura*, *Canarias orientales*, *tipos y costumbres de Canarias*, entre otros muchos.

[40] MORENO GARRIDO, Ana, *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007, pp. 83-84.



Tenerife. Rambla de Castro. Foto Central/ Otto Auer. Ca. 1929. Colección particular. Tenerife.

Como consecuencia de la implantación de este organismo estatal, se crearon ese mismo año de 1928, los Patronatos Provinciales de Turismo de Tenerife y Gran Canaria. Por otro lado, debe destacarse la labor llevada a cabo por las Juntas Insulares de Turismo creadas por los Cabildos, a partir de las iniciales Secciones de Fomento y Turismo, ya que centralizaron la actividad turística institucional.

En este contexto, nos interesa resaltar el papel de estas organizaciones pues fueron las encargadas de coordinar buena parte de las campañas promocionales de las Islas durante este periodo, a través de la edición de guías ilustradas, folletos o colecciones de tarjetas postales, o bien facilitando la creación de las primeras oficinas de Información y Turismo o potenciando los cuerpos de guías oficiales y de agentes insulares de turismo. La conciencia de la importancia de las campañas de propaganda institucional se acrecentó conforme aumentaba el número de visitantes potenciales al Archipiélago. Así, el periódico *Hoy* destacaba en 1933 el alcance de esta gestión publicitaria desde los centros públicos:

> Hasta ahora (...) no se había seguido en Tenerife una política turística. Había faltado la iniciativa y la dirección concreta que pusiera en su verdadero aspecto el problema. Nosotros entendíamos que lo principal era hacer una propaganda de la isla, de su clima y de sus bellezas. Hacer llegar a todos los rincones del mundo el conocimiento de las condiciones naturales de Tenerife; que el nombre de la isla fuera algo familiar. Y pensándolo así, hemos abogado por una dirección práctica en el sentido de la propaganda. El Cabildo Insular también lo ha entendido de esta manera y de su iniciativa y de su obra puesta ya en marcha, empieza la isla a recibir ya el beneficio. Tenerife, por virtud del folleto y de la tarjeta postal, recorre caminos nuevos. El turista, atraído por la propaganda, viene hacia la isla. En los cruceros atlánticos, Tenerife se pone *a punto y cobra lugar de preferencia (...). Merced al folleto se conocen en Europa las condiciones envidiables de la isla, tanto en el aspecto climático como en el de sus sorprendentes bellezas naturales* [41].

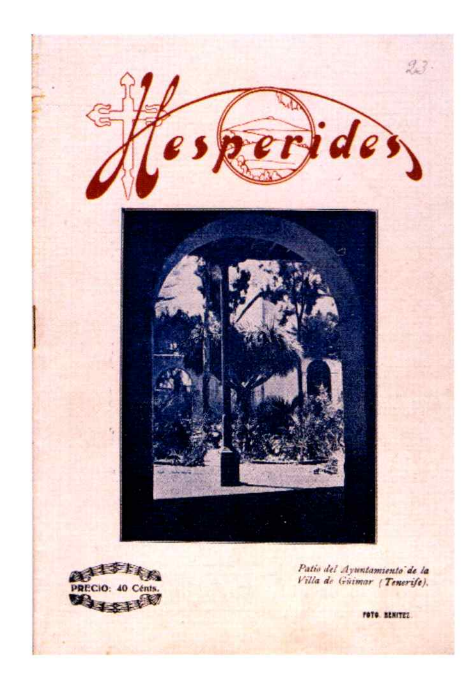
Precisamente, a los Cabildos Insulares se deben algunas de las mejores publicaciones turísticas del momento, que coincidieron en el tiempo con las últimas ediciones de la guía de Alfred Samler Brown. El de Tenerife, por ejemplo, financió a través de la Junta Insular de Turismo la edición de folletos desplegables, carteles y postales, pero sobre todo de varias guías turísticas, entre las que destaca la soberbia *Guía de Tenerife* de 1927, profusamente ilustrada con fotografías e impresa en Barcelona en colaboración con el Instituto Nacional de Expansión Económica: de esta guía se publicaron cuatro ediciones simultáneas en sendos idiomas (castellano, inglés, francés y alemán), cada una de ellas con una portada diferente realizada por un joven Fernando Torres Romero, por entonces colaborador de *Hespérides* —donde publicó algunos de sus dibujos y donde coordinaba una sección sobre radiotelefonía—, y que años más tarde llegaría a ser el Presidente de la Agrupación fotográfica de Tenerife. Por su parte, el de Gran Canaria publicó también a través de la Junta Provincial de Turismo numerosas guías turísticas ilustradas con fotografías como la *Guía pintoresca Gran Canaria* o *Gran Canaria, continente en miniatura*.

[41] «Temas insulares. Turismo, propaganda y autonomía administrativa. Los fundamentos de una obra en marcha», *Hoy*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de septiembre de 1933.

EL TURISMO EN *HESPÉRIDES*

Junto a *Canarias Turista,* especialmente en su segunda época (1930), la revista *Hespérides* fue uno de los mejores proyectos editoriales de la época que supo integrar dentro del abanico de sus intereses, la cuestión del turismo como tema nuclear de la realidad social y económica de Canarias.

Diseñada como una «revista gráfica-literaria» en la línea de revistas nacionales como *La Esfera* o *Blanco y Negro*, y organizada en secciones que cubrían un amplio espectro de temas —informaciones de actualidad, variedades, sociedad, deportes, cultura, literatura—, *Hespérides* logró conciliar los intereses de una joven generación de artistas, escritores e intelectuales que, desde el primer número, apoyaron el proyecto dirigido por Rafael Peña León. Entre sus redactores figuraron algunos nombres esenciales para entender otros proyectos editoriales y artísticos posteriores como Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik o Pedro García Cabrera (futuros fundadores y redactores de *Gaceta de Arte*), así como pintores e ilustradores como Pedro Guezala, o los hermanos Miguel y Francisco Borges. La labor de editor gráfico fue asumida por el fotógrafo Adalberto Benítez, aunque el elenco de fotógrafos que colaboraron en la revista fue muy amplio destacando, sobre todo, las aportaciones de Baena y de los fotógrafos y cineastas José González Rivero y Otto Auer. Todos ellos, desde la palabra o desde la imagen se refirieron a la cuestión del turismo, poniendo de relieve la necesaria y urgente actualidad de los debates que éste generaba.



Patio del Ayuntamiento de la Villa de Güimar (Tenerife). Adalberto Benítez. Portada de la revista *Hespérides*. 1926. Biblioteca Municipal de La Orotava. Tenerife.

A grandes rasgos, *Hespérides* trabajó sobre tres ámbitos interconectados y fundamentales en las reflexiones culturales del momento sobre la esencia y las formas de representación del territorio insular y regional: la definición de las Islas como paisaje diferenciado, la *interpretación del tipismo* y la *labor pro-turismo.*

Es importante no perder de vista en el desarrollo de estos debates, que la revista tuvo poco del atrevimiento y ruptura que algunos de sus protagonistas defenderían más tarde en *Gaceta de Arte.* En este sentido, debemos entenderla como una revista anclada aún en una consideración estética del paisaje más propia del siglo XIX: su objetivo seguía siendo *cantar las bellezas* de la tierra canaria, exaltar los dones de la naturaleza y señalar literaria y gráficamente los rincones y parajes pintorescos que los canarios y los visitantes podían encontrar en cada una de las Islas. En cierta forma, el modelo iconográfico y la idea de paisaje al que aspiraban en esta primera fase, era el que el pintor Francisco Bonnín reflejaba en cada una de sus obras: una visión idílica, armoniosa y perfecta de un mundo florido, luminoso, colorista. Así, el orden y la calma de sus paisajes pintados encontró su correlato en las fotografías y en los textos publicados de *Hespérides.* Ese era el escenario perfecto, la imagen hermosa, el ideal de belleza que podría definir a Canarias como destino turístico, como *producto*, pues como afirmaba uno de sus articulistas, *hemos de emplear una fórmula comercial: hacer del paisaje un producto.*



Sin título. Ernesto Fernando Baena. Ca. 1930. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.

Siguiendo la estela de una opinión social generalizada, *Hespérides* entendía el turismo como una industria y, por lo tanto, como una *fuente regional de riqueza* que debía desarrollarse y consolidarse de forma adecuada. Organización de los medios, concienciación de las instituciones, exploración de los recursos, modernización de la gestión, y propaganda fueron algunos de los códigos que manejaron en su acercamiento al problema. Su misión en un *tiempo de turismo* debía ser la de convertirse en altavoz de las preocupaciones y aspiraciones turísticas:

> Queremos y es propósito decidido de Hespérides en este tiempo dedicar en todos sus números una gran parte de su labor periodística al turismo en Tenerife. Pronto empezará la temporada. Los hoteles abrirán sus puertas al tropel de idiomas que vienen corriendo desde el Norte. Nosotros, en castellano, pondremos el comentario pintoresco o serio- a la vida turística de la isla atendiendo a todas sus necesidades, siguiendo el paso del viajero por todos los rincones. Con nuestra Kodak enfocaremos todos los momentos interesantes. Una revista en Tenerife ha de ser antes que otra cosa una revista de turista. Para el turista y para los que han de ser amables al turista. Tenerife debe tributarse con simpatía al viajero que llega. Y tener muy en cuenta la manera de presentarse. En el presentarse está la mitad de la atracción para el visitante curioso y acaso impertinente. Hemos de presentarnos con los mejores colores. La isla la verán sus ojos entonces con una perspectiva más graciosa. Los caminos serán muy fáciles de andar. Y es posible que la estancia se haga más larga y duradera[42].

Con ese objetivo *Hespérides* organizó sus contenidos sobre turismo en secciones más o menos fijas que se repetían con cierta frecuencia, bajo títulos tan significativos como *Muestrario de turismo*. Una de las claves de la revista fue su apuesta por el componente visual apoyándose siempre en la fotografía para mostrar esos valores en alza que Canarias podía ofrecer al visitante y que Enrique Aldares resumió en tres conceptos: *Paisaje, motivo arquitectónico y tipo*[43], es decir, belleza del entorno, carácter y tradición cultural y *panorama racial*. Así, las fotografías de Adalberto Benítez, de Fernando Baena o de Otto Auer, entre otros muchos, convirtieron la revista en un catálogo de imágenes de todo aquello que podía tener un sentido o una utilidad turística.

UNA MIRADA ALEMANA

Uno de los fotógrafos que mejor supo interpretar el territorio insular como paisaje y como objeto turístico fue precisamente Otto Auer. Viendo sus fotografías —la mayoría difundidas en el turístico formato de tarjeta postal— y revisando sus palabras, entendemos mejor ese argumento que acabamos de citar: *la isla la verán sus ojos con una perspectiva* nueva. En efecto, Auer fue considerado por sus coetáneos como el *enamorado del paisaje canario*, el *buscador* y *descubridor de paisajes por medio del arte de la fotografía*, y el que los daba *a conocer a otros pueblos*. Los ojos de Auer eran los del extranjero ávido y entusiasta ante unas islas que veía y fotografiaba (y filmaba) como si fuera la primera vez que se hacía y que, en forma de postal o de película de cine, proyectaba una

[42] «Tiempo de turismo», *Hespérides*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de noviembre de 1927, nº 97.

[43] ALDARES, Enrique, «Muestrario de turismo», *Hespérides*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de febrero de 1928, nº 109.

imagen de Canarias hacia el exterior, lo que servía de paso como indiscutible reclamo turístico: *Al quedarse entre nosotros dedicado al arte fotográfico, que con tanta perfección domina, ha hecho un valiosísimo servicio, el más grande que se le puede hacer a Canarias: divulgar sus paisajes, todas las bellezas que guarda a fin de que los extranjeros al contemplarlas en la fotografía, sientan más vivos deseos de acercarse a estas islas para recrear sus ojos y su espíritu en las maravillas de nuestros campos y ciudades* [44]. La de Auer era, en definitiva, la mirada del visitante que contempla un paisaje nuevo, tal y como él mismo afirmó en 1927: *he recogido lo que yo, por ser alemán, sé perfectamente que interesa a los alemanes.*



Tenerife. Plataneras de Santa Cruz. Foto Central/ Otto Auer. Ca. 1929. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

El caso de Auer es muy interesante ya que su llegada a la isla coincidió con la aparición de *Hespérides*, en la que participó y colaboró muy activamente entre 1927 y 1928. De origen alemán, se había trasladado a Santa Cruz de Tenerife —donde instaló un estudio bajo el nombre comercial de *Foto Central*—, con la intención de rodar una película *con destino a la propaganda de [la] isla en Alemania* y de realizar un amplio trabajo de documentación fotográfica de los paisajes insulares (Tenerife, La Palma) destinado a la confección de postales turísticas. La película, que fue seguida con atención por la prensa del momento, respondía al formato habitual de documental cinematográfico: a finales de 1927 ya había rodado aproximadamente un cuarto del material previsto, en el que incluía fundamentalmente paisajes y lugares característicos de la isla (*el Teide y los maravillosos fenómenos pétreos de Las Cañadas, el puerto de [Santa Cruz], las ingentes montañas de Anaga, el Valle de la Orotava con sus cumbres nevadas, el monte de Las Mercedes y la hermosa vega lagunera*), pero también *industrias, costumbres y tipos del país; edificios antiguos notables; fiestas populares, entre ellas la famosa de las alfombras de flores de la Orotava.* Como podemos comprobar, la propuesta de Auer no era otra que la plasmación de ese ideario ya citado (*Paisaje, motivo arquitectónico y tipo*) que Aldares resumió desde las páginas de *Hespérides.*

Precisamente *Hespérides* se hizo eco de los proyectos de Auer, publicando una breve pero interesante entrevista en la que exponía las características de su trabajo, sobre todo cinematográfico, aunque con consecuencias en sus propuestas como fotógrafo. Auer planteaba en primer lugar, el carácter independiente de su trabajo como realizador (*Trabajo por mi cuenta, pero por encargo de una casa alemana de cinematografía muy importante que se dedica a filmar paisajes y características mundiales que den a conocer en Alemania los diferentes aspectos de los lugares de reconocida belleza*); señalaba también la triple finalidad de su película: *industrial*, artística (*se desarrolla con arte*) y propagandística (*cumple una propaganda en el extranjero*). En tercer lugar, Auer expuso su teoría sobre la construcción ideada de un paisaje canario basado en la observación de los *motivos*, es decir, lo característico del lugar (*todo lo que tiene carácter*). Motivos eran, por ejemplo: los *tipos del campo* (la maga, el campesino), la cultura popular (las *fiestas de los pueblos*, las *luchas*), la arquitectura *(me interesan en la Orotava, su arquitectura y trazado de calles*), y el paisaje mismo (la palmera, las *olas grandísimas junto a la playa en el Puerto de la Cruz*, y *el sol*, es decir, la luz de las Islas). Por último,

[44] [Reseña sobre la obra de Otto Auer], *La Atlántida*, La Orotava, 13 de mayo de 1928, nº1.



Tenerife. Patio de una finca. Foto Central/ Otto Auer. Ca. 1929. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

esbozó su aportación al debate sobre la cuestión del tipismo, que como veremos, fue una de las cuestiones centrales en la reflexión sobre la cultura del paisaje de Canarias en este periodo: para él, la representación de lo característico de un lugar solo podía hacerse desde la interpretación artística de lo típico: *Arte y tipismo: he aquí mi propósito (...). Tenerife tiene muchos motivos interesantes que los extranjeros desconocen y les entusiasman. Esto, desde luego, es lo que hay que enseñar. Ahora, el arte está en la interpretación de ese tipismo* [45].

A la espera de localizar y estudiar las producciones cinematográficas de Auer, lo que podemos afirmar en el estado actual de nuestras investigaciones, es la estrecha correspondencia entre sus ideas sobre paisaje y tipismo y su trabajo fotográfico en el que barajó todo un conjunto de *motivos*, hasta completar un catálogo bastante extenso de fotografías que mostraban una visión agradable, hermosa y delicada del paisaje, pero que huía de ciertos tópicos en la representación del hombre canario. En cierta forma, Auer buscaba una verdad del lugar y de sus habitantes, para plasmar la naturalidad y nobleza de los *tipos* distanciándose así de la recreación ficticia y teatral que otros fotógrafos y artistas canarios estaban empezando a elaborar en esos momentos: así, sus *aldeanos* y *typicos del país* proponen una visión directa y nada artificiosa del rostro y las costumbres del campesino canario. En sus fotografías encontramos lo que Enrique Aldares, también desde las páginas de *Hespérides*, denominó *un exacto panorama de fisionomía y carácter*:

> El objetivo fotográfico se posó en estos isleños y logró atraparlos con una tan natural y humana expresión en sus fisionomías, que puedan considerarse como patrón y modelo general, en el amplio catálogo característico de nuestros tipos aldeanos. En el blanco y negro de la fotografía quedó definido el panorama racial. Desapareció el mago desconfiado para barnizar su rostro con una sonrisa burlona, desconcertante, que plasmó en un raro acierto del fotógrafo logrando un exacto panorama de fisionomía y carácter. Esto es lo verdaderamente difícil. Tanto con su suficiencia vanidosa, con su huraña desconfianza ante un posible engaño, con su rudo primitivismo, tengo para mí, ofrecería una resistencia heroica a la pretensión rara y caprichosa —caprichosa y rara para él— del artista. Venció éste al aprovechar rápido y certero el momento cumbre: cuando al mago le salió el alma al rostro. En ese instante fusiló fisionomía y carácter justamente [46].

FOTÓGRAFOS PARA UN PAISAJE

Como hemos podido comprobar, en todos los proyectos institucionales y editoriales de promoción del turismo, la fotografía jugó un papel crucial en el objetivo común de dar forma a un nuevo paisaje turístico de Canarias. De hecho, la década de los veinte y los treinta, constituye uno de los periodos más interesantes de nuestra fotografía por las muchas y reveladoras aportaciones que nuestros fotógrafos hicieron a los debates culturales sobre la imagen moderna del paisaje. En este sentido, vemos nuevamente la imposibilidad de hacer una Historia de la fotografía desligada de los debates artísticos, literarios e incluso so-

[45] «Cinematografía. Interview con Herr Otto Auer», *Hespérides*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de noviembre de 1927, nº 96.

[46] ALDARES, Enrique, «Panorama de la raza. Fisionomía y carácter», *Hespérides*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de diciembre de 1927, nº 99.



Puesta de sol. Tenerife. Ernesto Fernando Baena (FB). Ca. 1930. Archivo Municipal de La Laguna. Tenerife.

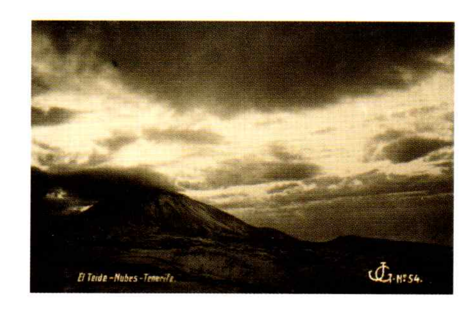


Sin título. Ernesto Fernando Baena. Ca. 1930. Archivo Municipal de La Laguna. Tenerife.

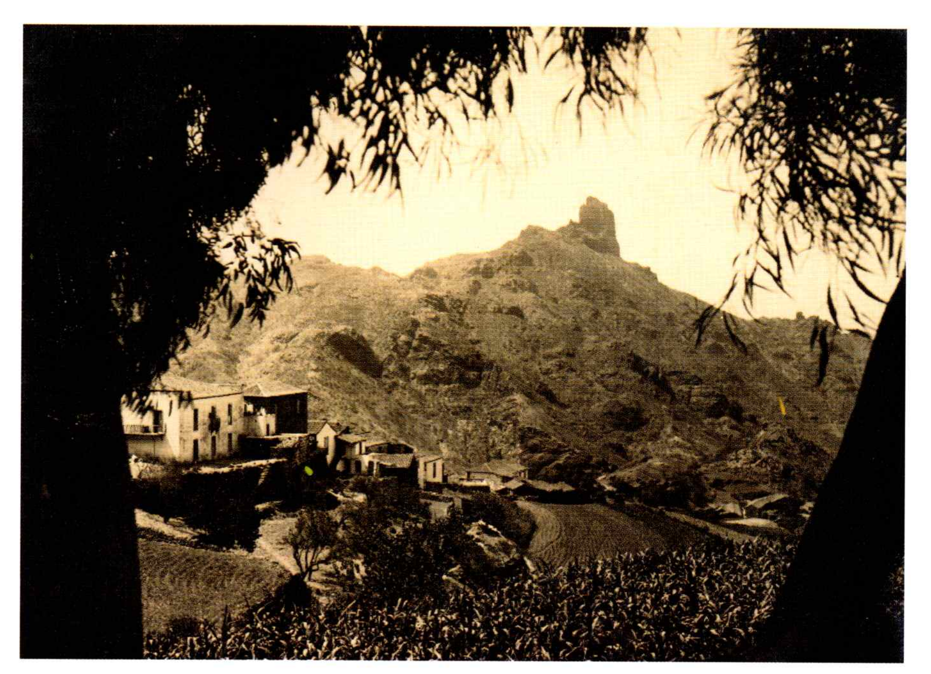
cioeconómicos de cada momento, en los que incluimos las reflexiones sobre el turismo. Hay que entender que esas propuestas fotográficas forman parte de un mismo y renovado sentimiento del paisaje —visto bajo el prisma crítico de la vanguardia pero también, desde una relectura moderada de la tradición— del que los fotógrafos se hacen eco en sus imágenes.

Por otro lado, conviene recalcar un poco más el hecho de la participación activa en este proceso de un buen número de fotógrafos, tanto locales como extranjeros que, aparte de su actividad como retratistas de estudio, centraron cada vez más su trabajo en la realización de fotografías de paisaje. También es importante señalar que la mayoría de esos fotógrafos extranjeros no fueron «aves de paso» sino que vinieron con la intención de establecerse durante periodos más o menos largos en las Islas. Así, junto a los trabajos fundamentales en este periodo de Adalberto Benítez y de Ernesto Fernando Baena, debemos citar la producción no menos esencial de fotógrafos extranjeros como Otto Auer, Teodoro Maisch, Christian Joergensen o Friedrich Christiansen, entre otros muchos.

Más allá del contenido —de los *motivos*— de sus imágenes, Auer fue uno de los auténticos renovadores de la fotografía de paisajes en este periodo crucial de los años veinte y treinta. Comparando su trabajo podemos establecer también las diferencias sustanciales con la obra de otros fotógrafos coetáneos. Hay en las fotografías de Auer una voluntad de forma y de ruptura que marcó notablemente su trabajo, aunque, como ya hemos dicho, lo que conozcamos de él sea básicamente su producción en formato de tarjeta postal. De hecho, si cotejamos sus propuestas fotográficas podremos ver esa distancia que le separaba de otros fotógrafos con planteamientos formales más convencionales. Así, por ejemplo, los trabajos de Joaquín González Espinosa (*Postal Expres*, San-



El Teide. Nubes. Tenerife. Joaquín González Espinosa. Ca. 1925. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.



Bentayga desde Tejeda. Teodoro Maisch. Ca. 1930. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

ta Cruz de Tenerife) o los de Kurt Herrmann (*Fotografía Alemana*, Las Palmas de Gran Canaria), parecen más anclados en una idea de paisaje heredada de la estética de las vistas del siglo XIX (frontalidad, visión panorámica, totalidad, horizontalidad) que de los nuevos conceptos de la fotografía moderna que Auer explotó en muchas de sus fotografías, entre los que podríamos citar: la reformulación del paisaje como detalle, afirmando una poética de los rincones; el uso de encuadres y perspectivas diferentes, acentuando el valor expresivo de la imagen vertical; la reconsideración del potencial de los márgenes y de los ángulos como elementos visualmente activos y dinámicos; la fragmentación; o, en fin, el uso del primer plano como marco de la imagen.

En las postales de Auer quedaba claro que para acceder a la «comprensión de la belleza» de un lugar a través de la fotografía, era necesario fortalecer la capacidad visual del propio fotógrafo —y también del público—, para una interpretación del paisaje en términos de belleza fotográfica, es decir, para trasladar la belleza de la realidad a una belleza de la fotografía. Este mismo discurso lo encontramos también en el trabajo de dos fotógrafos de Tenerife que, cada uno a su manera, supieron aportar elementos nuevos en su producción fotográfica. Me refiero a Ernesto Fernando Beana (*Foto Baena*, Icod de los Vinos) y a Adalberto Benítez (Santa Cruz de Tenerife).

Al igual que la mayor parte de los autores citados, Baena centró sus esfuerzos en la producción multiplicada de su obra a través del formato de la tarjeta postal, lo que demuestra hasta qué punto el trabajo de estos fotógrafos recibió el estímulo económico de una industria turística cada vez más vigorosa. Pero además, para ellos ese formato era tremendamente moderno, es decir, pequeño, adaptable y manejable y, sobre



El marchante y el Bentayga. Teodoro Maisch. Ca. 1930. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.



Playa del Médano. Adalberto Benítez. Ca. 1930. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

todo, dinámico: una imagen fija de un lugar que, sin embargo, se movía (una imagen que viajaba), llevando los paisajes de Canarias por el mundo, convirtiendo las Islas en un *paisaje de exportación,* una ventana abierta a la mirada de los extranjeros y, por lo tanto, un reclamo turístico.

Como González Espinosa, Herrmann o Auer, Baena organizó y centró su actividad fotográfica, aparte de sus labores como retratista de estudio, en la autoproducción masiva de miles de postales «originales» (sobre papel fotográfico), anunciando su negocio bajo el rótulo de *Editorial Foto Turismo* o *Industria foto—mecánica.* En 1924, un breve anuncio publicado en *La Prensa* nos da algunas claves del tipo de trabajo en el que acabaría especializándose: *Vistas fotográficas del Archipiélago, en postales o ampliadas. Reproducciones fotográficas de todas clases. Postales con asuntos de reclamo para Hoteles, Fábricas, Industrias, etc. Aparatos y personal competente para el tirado de fotografías en cualquier lugar adonde sean llamados* [47].

Algunas de sus fotografías de paisajes canarios son de una extraordinaria calidad y su trabajo fue bien conocido entre el público de la época, hasta el punto de utilizar durante los años treinta, el escueto y minimalista reclamo publicitario de: *Para paisajes, Baena.* Entre sus series más destacadas habría que citar, sobre todo, sus paisajes al atardecer (jugando con el recurso dramático del contraluz) o sus reportajes sobre las actividades agrícolas (cultivo del plátano). Junto a Benítez y Auer, fue uno de los fotógrafos que más colaboró en estos momentos en proyectos editoriales vinculados a la promoción turística de las Islas. Incluso después de la Guerra Civil española, como ocurrió con Benítez y, en menor medida, con Maisch, sus fotografías siguieron apareciendo en libros o guías sobre el Archipiélago o sobre turismo nacional, como *Apo-*

[47] *La Prensa,* Santa Cruz de Tenerife, 12 de abril de 1924.

logía turística de España, de Rafael Calleja (Madrid, 1943) o *Les Canaries*, de Claude Dervenn (París, 1954).

Aunque comenzó su formación artística como pintor y dibujante, publicando sus primeras obras en la revista *Castalia* (Santa Cruz de Tenerife, 1917), el caso de Adalberto Benítez merece también una mención especial en esta historia cultural de la fotografía en Canarias. Entre 1919 y 1921, Benítez vivió en Cuba, donde se inició en el campo de la fotografía, primero como «retocador de creyones» y, luego, como fotógrafo de estudio. A su regreso a Tenerife instaló en 1922 un negocio de papelería que, más tarde, transformaría en un estudio fotográfico (1926), iniciando una actividad como fotógrafo profesional activo que prolongó durante cincuenta años. No obstante, su contacto con la fotografía en Tenerife es anterior ya que desde 1924 había participado en varios concursos como fotógrafo aficionado.

Buena parte de su trabajo fotográfico fuera del estudio, lo derivó hacia el mundo de la prensa figurando como reportero gráfico tanto en Canarias (*La Prensa*, *La Tarde*) como en la Península, donde colaboró con *ABC* y con *Blanco y Negro*. En 1926 se vinculó como redactor gráfico al proyecto de la revista *Hespérides*, donde publicó sus primeros fotomontajes siendo uno de los pioneros en Canarias en utilizar este tipo de recursos de vanguardia. La particularidad de muchos de estos fotomontajes es que tenían una función periodística, es decir, que estaban destinados a ilustrar noticias de actualidad que Benítez *comentaba* a través de la recomposición libre de varias imágenes tomadas por él mismo. Aunque se desligó de las iniciativas vanguardistas que sus antiguos compañeros de redacción en *Hespérides* (Westerdahl, Minik, García Cabrera) iban a poner en práctica más tarde en *Gaceta de Arte*, hay que decir que si hubo algún fotógrafo canario que supiera asimilar los nuevos lenguajes de la fotografía de vanguardia, ese fue Benítez. Revisando su obra, es muy fácil comprobar cómo desde fechas muy tempranas estuvo al tanto de los nuevos derroteros de la fotografía moderna, desplegando un repertorio de técnicas y de recursos fotográficos vinculados directamente con las propuestas de la nueva visión y de la nueva objetividad de finales de los años veinte. Así, aparte de sus fotomontajes, Benítez barajó técnicas inéditas destinadas a ofrecer una forma moderna de entender fotográficamente la realidad: nuevas perspectivas y ángulos de visión, fragmentación, acercamiento y descontextualización del objeto, fotogramas, etc.

A pesar del distanciamiento ideológico y de los postulados artísticos divergentes, Westerdahl[48] no fue del todo indiferente a la fuerza expresiva y al formalismo vanguardista de su obra, incluyendo tres fotografías suyas en varios textos de *Gaceta de Arte*: un detalle de un cactus, que ilustró el Tercer Manifiesto Racionalista de G.A., titulado *Función de la planta en el paisaje* (nº 8, septiembre de 1932); unas langostas y su sombra distorsionada devorando una hoja, que acompañaba al *Poema de la langosta*, de Domingo López Torres (nº 9, octubre de 1932); y una vista de la Exposición Surrealista en Santa Cruz de Tenerife (nº 35, septiembre de 1935). Esas fotografías aparecieron también publicadas en el pe-

[48] Al fin y al cabo, Westerdahl fue también un fotógrafo aficionado muy atento a los derroteros de la fotografía de vanguardia. No hay que olvidar que, a pesar de esta relación distanciada, Benítez revelaba y ampliaba las fotografías del propio Westerdahl. Muchos de los retratos realizados por Westerdahl se publicaron en *Gaceta de Arte*. En sus páginas, publicó también dos textos fundamentales en el contexto de la fotografía de vanguardia en España: «Mecanismo y expresión. Los caracteres esenciales y el valor de la fotografía» (enero-febrero de 1933, nº 12), de Franz Roh, y «Nueva visión del mundo. La fotografía animista» (marzo de 1934, nº 24), de Guillermo de Torre.



Álbum del plátano. Estudio Moderno, Christian Joergensen. Ca. 1930. Biblioteca de El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.

riódico *La Prensa*, lo que confirma dos cosas: primero, el origen y el sentido periodístico de muchas de sus fotografías, incluso, las que tenían una intención más artística; y segundo, y más importante en mi opinión, la extraordinaria capacidad de Benítez para subvertir el orden de las cosas y enfrentarse a los acontecimientos de la actualidad cambiando el registro de las imágenes, es decir, mostrando el mundo con ojos nuevos, revisando la realidad con ojos de artista, con mente de fotógrafo.

Esta fusión de conceptos y de géneros aparentemente contrapuestos contaminó su forma de trabajar. Así, en su archivo fotográfico es posible rastrear su dinámica habitual al enfrentarse a la práctica de la fotografía: una dinámica que se organizaba sobre la base del reportaje, acercándose a un tema y abordándolo desde todas las perspectivas posibles, que iban desde la visión panorámica de conjunto —para ubicarlo en un contexto determinado— hasta la aproximación del detalle, de la fragmentación y de la contextualización del objeto fotografiado. En esa dinámica de lo general al fragmento, del todo a las partes, quedaba entonces condensado el diálogo entre la visión periodística del reportero gráfico y la indagación de las formas del fotógrafo de vanguardia.

Esa misma dinámica de acercamiento formal y de penetración metafórica a la cosa fotografiada es la que explica uno de los proyectos más singulares realizados por el fotógrafo de origen danés afincado desde 1931 en Gran Canaria, Christian Joergensen (*Estudio Moderno*). Nos referimos al titulado *Álbum del plátano*, realizado en la década de los treinta, del que tan solo se conoce un ejemplar depositado actualmente en los fondos de El Museo Canario, en Las Palmas de Gran Canaria. Sin duda, debió ser el producto de un encargo y está compuesto por 46 fotografías de formato medio, pegadas sobre las páginas y encuadernadas manualmente [49].

El carácter secuencial de la presentación de las fotografías intentaba mostrar, con un ordenado discurso narrativo, todo el proceso de gestación, producción y comercialización del plátano, desde su cultivo hasta el empaquetado. Cuando el fotógrafo, en medio de la platanera, se detiene ante la piña de plátanos, se acerca a ella como un viajero a la isla—, la aprecia, la analiza fotográficamente y compone el retrato de una fruta como si fuera el rostro simbólico de una tierra fecunda y abundante. El fotógrafo que mira así solo puede ser un viajero en busca de la fotografía perfecta.

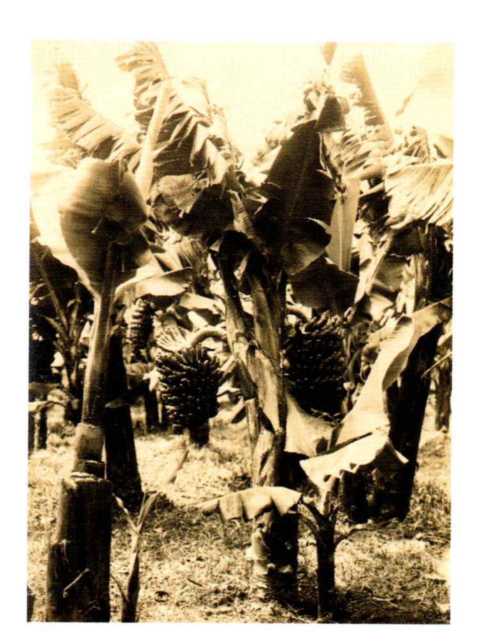
TIPISMO, TURISMO

En muchas de sus fotografías, Otto Auer incluyó la platanera como *motivo* de carácter regional, mientras que otros fotógrafos como Baena o el propio Joergensen la trataron como un elemento configurador del paisaje agrícola, con alusiones a los procesos de trabajo asociados a su explotación. Durante décadas la platanera fue también un paisaje de fondo para una recreación casi festiva del trabajo, ya que salvo las visiones más críticas de algunos artistas de la Escuela de Luján Pérez (Felo

[49] Véase SANTANA RODRÍGUEZ, Sergio, «Estudio Moderno y la estética del cinema en Las Palmas de Gran Canaria», *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 2000, nº LV.



Álbum del plátano. Estudio Moderno, Christian Joergensen. Ca. 1930. Biblioteca de El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.



Platanera. Teodoro Maisch. Ca. 1930. Archivo de fotografía Histórica de Canarias. FEDAC. Cabildo de Gran Canaria.

Monzón), fue representada por pintores y fotógrafos como un escenario propicio (ideal, ordenado, perfecto, decorativo) para la exaltación típica de la vida del campesino canario.

En 1935, el diario republicano de Tenerife *Hoy*, publicó un breve artículo titulado *Motivos de turismo. El valor del detalle*, en el que trazaba una visión de la platanera como espacio diferenciado y como paisaje de interés turístico, pero también como un escenario en peligro, como un ejemplo más de la desaparición de lo típico que se estaba produciendo en Canarias:

> Para los turistas, en Tenerife cada día se borran más, desaparecen más absolutamente los motivos de la tierra. Buscan ellos la nota exótica, el detalle [del] que oyeran hablar o entrevieran, en su afán curioso, a través de las propagandas del país y buscan en vano, porque lo típico, lo pintoresco, tiende a desaparecer y cada vez más raramente se halla. No obstante, en su carrera por las rutas luminosas de la isla, todavía encuentran los turistas notas de fuerte sabor exótico, plenas de colorido en su matiz peculiar, que atraen la atención de los viajeros y les hace detenerse sorprendidos de cuando en cuando. Es aquí el penacho desflecado, de una platanera suntuosa, en la sombra de cuyas hojas, grandes y verdes, surge la prieta masa del racimo de la fruta que acostumbran ver en la mesa, dorada ya por la madurez, y gustar golosamente. ¡Plátanos! Aquello verde que se extiende hasta el horizonte, es un plantío de plataneras. Y piensan lo que en su país oyeron decir del largo viaje de aquellos frutos, del largo proceso de su recolección y venta, antes de llegar al nuboso Londres, procedentes de las tierras lejanas donde constantemente luce el sol. Y más adelante, cuando en el recodo de la carretera, ven pasar un borriquillo, se detienen también. Y si aciertan a hallar un camello, entonces su gozo no reconoce límites. El camello es para el turista en tierra de Canarias, la representación más fiel y acabada de todo lo exótico. Con su figura estrafalaria, tan nueva para él, acaso revista más interés y atractivo que el mismo paisaje circundante. Y su sola contemplación basta para que el turista se dé cuenta, efectivamente, con la más absoluta convicción, de que pisa tierra tropical, y olvidando todo lo demás, se entregue al gozo máximo de haber logrado, al fin, romper el arcano fabuloso que en sus sueños y deseos envolviera, hasta aquel momento, el misterio cautivante de las lejanas tierras del Sur [50].

Más allá de su edulcorado estilo literario, este texto nos interesa no sólo por definir el escenario típico que, con algunas variantes, se intentaba ofrecer al turista de este periodo (plataneras como paisaje, plátanos como frutos, borriquillos y camellos como *detalles* del lugar), sino también porque refleja muy bien las preocupaciones que sintieron muchos artistas e intelectuales ante lo que ellos consideraban la disolución de unas formas de vida y de un modelo de cultura transformado por las necesidades de la modernidad. Ese *cada día se borran más, desaparecen más absolutamente los motivos de la tierra* nos parece un epílogo, previo a la Guerra Civil, de una serie de campañas que desde hacía algunos años venían advirtiendo de los peligros de la desaparición del sustrato cultural tradicional de las Islas, en un momento además en el que se había producido una interesantísima y contradictoria reinvención turística del tipismo canario.

El resultado fue la confrontación entre dos modelos de entender la realidad de esa cultura popular insular y regional. Y si bien se trataba de

[50] MÍNIMO, «Motivos de turismo. El valor del detalle», *Hoy*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de marzo de 1935.



Castañera. Foto Central/ Otto Auer. Ca. 1929. Archivo Municipal La Laguna. Tenerife.



Viejas alfareras del sur de la isla, trabajando en su industria rudimentaria. La Prensa, Santa Cruz de Tenerife. 1935. Domingo Bacallado. Biblioteca Universitaria. La Laguna.

dos planos distintos de un mismo debate, lo cierto es que finalmente quedaron establecidos los principios de dos posiciones en apariencia incompatibles: la búsqueda de lo original, de lo *auténtico* frente a la afirmación de lo ficticio, de lo recreado, de la puesta en escena para la contemplación turística. Este sería el origen de un debate que llega hasta nuestros días y que tiene que ver con la afirmación de la tremenda capacidad transformadora del fenómeno turístico y sus contradicciones al suplantar la realidad por su simulacro.

Así pues, a comienzos de los años treinta se dieron las condiciones adecuadas para la creación de una inagotable discusión sobre el tipismo y sobre los modos de construcción de una posible identidad canaria.

Por un lado, estarían los defensores de la cultura popular que se adentran en los rincones más recónditos de las Islas en busca de los restos de tradiciones (costumbres, trabajos, etc.) que consideraban en peligro de extinción. Ellos buscaban una isla aún verdadera, una isla real, la manifestación auténtica de lo local frente a las fantasías e interpretaciones de lo local: rostros de la *tierra*, gente no ataviada, no contaminada. Algo de esto encontramos en las fotografías de Auer, en sus tipos, aldeanos y paisanos típicos, unas fotografías ubicadas en el extremo opuesto a las visiones típicas de Adalberto Benítez o de Friedrich Christiansen. Recordemos que Auer pensaba que el arte estaba en la *interpretación del tipismo*; sin embargo, él ubicaba ese tipismo en los detalles, en lo que tenía *carácter*, es decir, en lo que él pensaba que era verdadero.

Uno de los fotógrafos que mejor captó esta nueva sensibilidad fue Domingo Bacallado, un autor aficionado, poco conocido y con una obra muy reducida que podemos fechar en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil. Entre 1933 y 1934 colaboró con el periodista Luis Álvarez Cruz en una serie de reportajes que bajo el título *Del Tenerife que se va* publicó el periódico *La Prensa*, con el objetivo de mostrar la desaparición progresiva de la cultura popular en la isla. Bacallado y Álvarez Cruz buscaron en la isla profunda, en la isla todavía incomunicada (los pueblos del sur, Anaga, Taganana), para hacer un inventario urgente de los últimos representantes de unas tradiciones y unas industrias que se perdían: alfareras, hilanderas, balayeras, santiguadoras, imagineros rurales, pasaron y posaron ante la cámara de Bacallado. Seguramente, estas fotografías son lo más cercano al espíritu de la Escuela de Luján Pérez, creada en 1918 en Las Palmas de Gran Canaria, y que definió su ideario plástico y artístico en la búsqueda de un paisaje esencial y social, ajeno, por ejemplo, a las divagaciones típicas del pintor Néstor Martín Fernández de la Torre (en lo sucesivo Néstor).

En 1935 Luis Diego Cuscoy escribió un artículo en esta misma línea de denuncia, titulado *Mientras lo típico se va...*, en el que insistía en afirmar una paradoja evidente:

> Lo típico se va, precisamente en una época en que se trata de exaltarlo. Sería interesante entrar en un análisis de las circunstancias que han motivado ese que pudiéramos llamar movimiento de conservación de lo regional. Desde luego, encontramos dos directrices: una culta y otra popular o populachera (...). El movimiento

popular no ha hecho más que decir que iba a preocuparse por cosas que la región —o la isla— tenía olvidadas. Las tenía olvidadas de puro sabidas. Y se ha hecho con ello, un tópico de lo típico, y se ha precipitado hacia la vulgaridad lo que tenía prestigio de clara y luminosa imagen (...). Lo típico auténtico se va (...). Lo genuinamente regional se va[51].

Estamos pues, ante un uso desigual y ambiguo del término típico ya que éste se adaptó a los distintos discursos, tanto a favor como en contra. Es necesario, en este contexto, referirse a las propuestas sobre el tipismo canario realizadas por el fotógrafo Adalberto Benítez y por Néstor. Se trataba de dos proyectos independientes, y desde luego de diferente entidad y repercusión, y con objetivos también distintos: más discreto en el caso de Benítez y más llamativo y trascendental en el de Néstor.

Desde mediados de los años veinte, Benítez empezó a fotografiar paisajes, rincones y escenas que formaban parte de una interpretación de lo típico bajo un sesgo teatral y coreográfico. De hecho podríamos decir que fue esa apuesta por las tesis del tipismo lo que le separó definitivamente en la década siguiente de sus compañeros de generación y, aunque desde un punto de vista formal asumió ciertas claves estéticas de la vanguardia, Benítez permaneció siempre bajo los parámetros conceptuales de *Hespérides*.



Souvenir de Tenerife. Adalberto Benítez. Ca. 1930. Archivo Municipal de La Laguna. Tenerife.

En sus fotografías recurrió a los servicios del «cuadro típico» de la Masa Coral Tinerfeña, de la que él formaba parte, para montar ambientaciones típicas en medio del paisaje insular: escenas de baile, conversaciones de parejas ataviadas, mujeres posando junto a casas canarias o en el campo. Estos souvenirs típicos eran, por tanto, falsas recreaciones de momentos, de sabores y de estados de emoción regional. Los personajes de sus imágenes típicas son solo actores de una representación burguesa y urbana del campesino: falsos magos y magas que se enfrentan distanciados a una realidad canaria que pretenden habitar.

El carácter escenográfico y festivo de estas fotografías es evidente y lo relaciona con buena parte del imaginario típico de Néstor. Igualmente las fiestas de exaltación regional que la Masa Coral celebraba los meses de mayo en el Teatro Guimerá, con escenarios canarios (lagares, casas, balcones), recuerdan los espectaculares montajes que Néstor organizaba en el Teatro Pérez Galdós: un mismo entusiasmo regional de un teatro a otro, un mismo arrebato típico de una isla-teatro a otra isla-teatro.

Sin duda, una de las adaptaciones más conflictivas e interesantes de las tesis del tipismo fue la que propuso Néstor a partir de 1934, al regresar a Gran Canaria —tras vivir durante años en París—, empeñado en lo que él llamó la *reconstrucción de la Patria* mediante un *programa de revalorización, de exaltación de la Región, de canariedad*. En su opinión, ese programa de ambiciones económicas pero también *eminentemente espirituales* pasaba por una nueva puesta en valor de *lo propio*, es decir por la *restauración total, intensa, de nuestro tipismo.*

El suyo era un proyecto global de *recuperación* de lo popular, del folclore tradicional, de las costumbres, de lo típico. Para él, se trataba de

[51] DIEGO CUSCOY, Luis, «Mientras lo típico se va...», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de noviembre de 1935.



Taganana. Domingo Bacallado. 1933. Archivo Benítez. Santa Cruz de Tenerife.

una operación de salvamento patriótico de la *personalidad*, del *color*, de la *esencia misma* de la región canaria: *Mientras no se vaya a la restauración de lo popular, todo será inútil*[52].

Esa restauración global pasaba por recuperar el traje regional y la mantilla canaria y la industria *netamente isleña* de bordados y calados (frente a la introducción de artículos industriales de los *indios* y los *moros*); los cantos y bailes populares; o, los deportes, sobre todo la lucha canaria (desmercantilizándola y haciendo desaparecer la *vestimenta horrible de los luchadores*). Además proponía acciones directas sobre el urbanismo de las ciudades y la transformación estética del paisaje: embelleciendo los campos, patios y huertos con flora *netamente canaria*, intensificando el cultivo del cactus en todas sus variedades e introdu-

[52] «Canarias. La campaña insularista iniciada por el ilustre pintor Néstor», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de diciembre de 1934.

ciendo en los jardines frutos exóticos, como la papaya; prefiriendo la *típica casa campesina* al *modernismo estandarizado con su clásico cajón de cemento*; y rechazando los *riscos* y los barrios periféricos de la ciudades *que repelen al turista.*

Turismo: esa era una de las claves sobre las que pretendía consolidar su programa. Él pensaba en el turismo como *una gran y compleja industria que ha de desarrollar el país entero*, como una gran fuente de riqueza a la que había que cuidar interviniendo sobre la naturaleza y la cultura para ofrecer un atractivo producto turístico: *nos sobra todo lo que como fuente de propaganda se puede utilizar: flora, costumbres, folklore.*

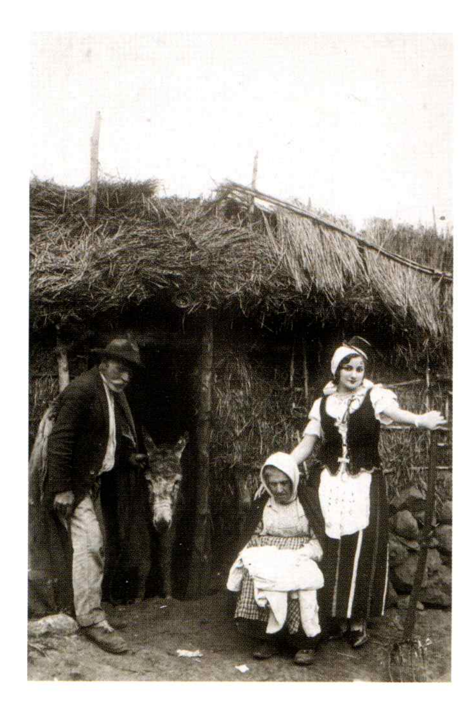
Su objetivo no era otro, por tanto, que convertir la isla en un *lugar delicioso para el turista*: un lugar con unas tradiciones que atrapasen al visitante. Pero, *el turismo no se atrae con una labor burocrática, de recibir cartas y contestarlas*; era necesario *hacer algo* y *hacer algo* era *preparar antes el país* y *trazar un plan de propaganda turística*; era *reconstruir, rehacer, revalorizar la personalidad regional*, modificando y adecuando los espacios a las necesidades turísticas, es decir, organizando los servicios (creando una *ciudad de turismo*), propiciando un *ambiente social turístico*, sobre los ejes fundamentales de urbanidad, cortesía y cooperación ciudadana.

En sus reflexiones sobre el turismo, Néstor profundizó no solo en cuestiones generales y abstractas sino que propuso acciones concretas que tenían que ver por ejemplo, con la industria de los souvenirs[53] o con la definición de un discurso turístico sobre la historia de las Islas que pasaba incluso, por la invención de esa historia[54].

Invención: cuando Néstor habló de revalorizar lo regional lo hizo asumiendo todas las consecuencias del término, pues se trataba de recuperar lo típico —lo popular, lo tradicional, lo característico— para darle un nuevo valor (cultural, turístico, artístico), para ofrecer una versión moderna y renovada de las Islas. La suya era la mirada del artista, es decir, una mirada distanciada de la realidad, una mirada recreadora, no la mirada de un conservador del museo de las costumbres. Néstor *crea* un traje típico, *crea* una idea de isla típica para ser consumida por el turista: es *su* traje, *su* isla, su visión de las cosas:

> La creación responde a fundamentos y motivos tradicionales, aunque acondicionada a las necesidades y exigencias del propio turismo, dándole el colorido y alegría que el viajero espera encontrar (...). Cada uno de los detalles del traje responde a un precedente tradicional, embellecido, si se quiere, como creación que es de un artista, pero no falseado. En esto, como en lo demás, el turista espera encontrar un motivo que le satisfaga, y la realidad cabe responder a este deseo [55].

La isla del turismo de Néstor era un gran escenario pensado para la exhibición del sentimiento y de las industrias regionales (Patio Canario), un jardín perfecto y armonioso, arquitecturas con estilo *netamente canario* (el albergue de Cruz de Tejeda, reconstrucción del Hotel Santa Catalina) como fondo ideal, como lugar típico para el diálogo turístico entre el visitante emocionado por el "atractivo de lo desconocido e inesperado" y el nativo complaciente con su *traje en las horas de fiesta isleña.*



Escena típica. Adalberto Benítez. Ca. 1930. Archivo Benítez. Santa Cruz de Tenerife.

[53] *Al turista le gusta llevarse de cada país que visita un recuerdo, que son los souvenirs de viaje que luego se conservan cuidadosamente. Y en Canarias, si algo de eso se encuentra no se explota como se debiera explotar, como un negocio, capaz inclusive, de crear nuevas industrias y constituir el modo de vida de mucha gente.* «El pintor Néstor y el momento canario», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de marzo de 1935.

[54] En su propuesta de convertir el Castillo de la Luz en un Museo, Néstor defendió una invención de la historia para adaptarla a las exigencias del turismo: *Podrán reunirse datos y aún cosas, pues no hay que olvidar que el turismo se alimenta de la admiración del pasado, que es necesario reconstruir ante sus ojos, inventando, si se quiere, para suplir la falta de lo auténtico, sabiamente y con fidelidad.* ALEMÁN, Saro, *Néstor. Un pintor atlántico*, Santa Cruz de Tenerife, Labris, 1987, pág. 159.

[55] Ídem, pp. 152-159.



TIEMPOS DE GUERRA



El heroico General Franco... Ernesto Fernando Baena. Ca. 1936-1939. Colección particular. Tenerife.

LA GUERRA CIVIL, UN PARÉNTESIS DE CONTINUIDAD

El inicio de la Guerra Civil supuso la paralización de muchas de las expectativas y de los logros alcanzados en el sector turístico en Canarias hasta entonces. Sin embargo, la sensación de que todo lo que se había hecho, aún siendo importante, resultaba insuficiente formaba parte también del discurso crítico sobre el papel jugado por las instituciones públicas y por la iniciativa privada. La importancia de la propaganda, en un momento de claro enfrentamiento ideológico, fue necesaria para mantener, a pesar de la brutalidad y de la violencia de los acontecimientos, una imagen exterior positiva que permitiera mantener viva la llama del turismo como una fuente posible de recursos tanto en esos momentos como en un futuro inmediato, tras la contienda. En este sentido, podemos afirmar que la publicidad turística, incluyendo las aportaciones fotográficas, formaron parte también de la propaganda de guerra.

Un buen número de las discusiones sobre el turismo en la fase inmediatamente anterior al levantamiento militar de Franco, estuvieron marcadas por el miedo a que los conflictos laborales y la inestabilidad social (huelgas, piquetes, robos, mendicidad), repercutieran en la afluencia de visitantes nacionales o extranjeros. Sin embargo, a pesar del pesimismo creciente (*Vamos a la ruina total y definitiva. Gran Canaria agoniza*, escribía el periódico *Hoy*, dos meses antes del inicio de la Guerra), la afluencia de transatlánticos de turismo seguía siendo muy importante, tanto por la frecuencia de buques como por el número de pasajeros, que continuaban realizando las habituales excursiones al «interior de la isla».

Ese fue uno de los argumentos básicos para establecer una estrategia publicitaria de normalidad que continuó durante los años de la guerra. Es cierto que la inmediata afiliación nacionalista del Archipiélago y la represión militar de cualquier respuesta política contraria dieron lugar no solo a una ausencia de escenarios bélicos en las Islas sino a una apariencia de tranquilidad en tiempos de guerra que debía ser aprovechada en términos económicos. La entrada y salida de esos buques de turismo siguió siendo durante la guerra el referente y la constatación de la supuesta *calma* que se vivía en las Islas. La llegada de cruceros y de excursionistas, especialmente si eran turistas de los países aliados de Franco —sobre todo de Alemania—, fue recibida como un ejemplo de las posibilidades turísticas que Canarias podía seguir ofreciendo a pesar de los

circunstancias históricas que se vivían. En octubre de 1936, es decir, tan solo tres meses después del comienzo de la guerra, Eduardo Garavito, por entonces secretario de la Junta Insular de Turismo del Cabildo de Tenerife, publicó un artículo en la *Gaceta de Tenerife*, en el que exponía claramente los argumentos de este nuevo contexto. En su opinión, era urgente *anunciar* en la prensa extranjera, *la verdadera situación social en nuestra isla, señalando en términos destacados que no deben interpretarse, al oír hablar de los acontecimientos actuales, como extensivas a todo el territorio español las noticias alarmantes que propagan las emisoras marxistas, ya que el desorden reina solamente en aquellas ciudades no ocupadas aún por las fuerzas nacionales.*

El panorama que él describía no era otro que el de una ficción turística y política capaz de trascender la realidad bélica del país; él solo veía en las Islas, especialmente en Tenerife, *orden público*, *tranquilidad personal* y la normalidad del *comercio y [de] la vida privada*: *se han restituido (...) las pulsaciones de un desenvolvimiento enteramente normal creando un ambiente de convivencia y civismo ciudadanos al que no estábamos acostumbrados (...). Hemos vuelto a recuperar nuestra tranquilidad de antaño (...) renace la confianza (...). Tenerife vuelve a ser Tenerife, la isla hermosa, de vida apacible.*

El objetivo del artículo de Garavito era doble: por un lado, incitar a una campaña de difusión en el extranjero de la *verdad de España*, apelando a que los residentes y los agentes consulares informaran en sus países de origen sobre la verdadera situación que se disfrutaba en Canarias. Por otro lado, se trataba de convertir a las Islas en un destino turístico alternativo en medio de una España en guerra:

> El momento para encauzar hacia Tenerife una corriente turística de importancia es propicio. Porque hemos de tener en cuenta que el turismo que en años anteriores se dirigía a la Península no podrá hacerlo este año no siendo probable tampoco que lo haga a Baleares y sí, en cambio, a la isla de la Madera, insuficiente, bien entendido, para recibirlo en su integridad numérica. Quedan como alternativa las Islas Canarias y de éstas Tenerife. No cabe, pues, duda que si iniciamos una labor conjunta de atracción bien orientada, habremos de tener en la estación invernal que comienza un año turístico bastante bueno[56].

Lejos de ser una aportación circunstancial, el texto de Garavito pone en evidencia cómo el turismo continuó siendo en Canarias —y en España— un problema de primer orden, que se vio reflejado en experiencias y en aportaciones, algunas de ellas muy interesantes. La prensa de la época fue el medio propicio para difundir y prolongar una serie de debates que continuaban abiertos con anterioridad a la guerra. De hecho, se puede afirmar que el conflicto bélico y los reposicionamientos políticos no afectaron a las grandes líneas de acción turística ya emprendidas.

Muchos fotógrafos y artistas se *adaptaron* a las nuevas circunstancias, afiliándose a la Falange o simplemente filtrando sus discursos a través del nuevo espíritu nacionalsindicalista. Benítez, por ejemplo, sacó mucho provecho del material fotográfico que había realizado sobre

[56] GARAVITO, Eduardo, «Temas de turismo. Algo que conviene hacer», *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 16 de octubre de 1936.

Franco durante la estancia de éste en Tenerife y adaptó todo sus propuestas fotográficas sobre el tipismo a las nuevas coordenadas políticas.

El caso de Néstor está marcado también por esa continuidad, ya que siguió organizando espectáculos típicos durante la guerra: así en diciembre de 1937, poco antes de su muerte —en febrero de 1938—, organizó la *Fiesta Pascual de la Isla*, en el Teatro Pérez Galdós, encargándose como venía siendo habitual de los decorados, del vestuario y de la realización de la fiesta. Además, la nueva coyuntura ideológica le permitió proseguir sin dificultad, su plan de *revalorización insular*, dando forma a su propuesta para la creación del Pueblo Canario en el Parque Doramas, cuyo proyecto presentó al Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria en noviembre de 1937: el *perfecto ejemplo de un pueblo que supo hacerse a sí mismo*, adecuándolo *al concepto que el viajero espera encontrar en un lugar próximo al trópico*.

Según la idea inicial, el Pueblo Canario debía consolidarse como un *centro de protección de nuestra economía, lugar de atracción al viajero, centro de difusión de normas y módulos al nativo, conservatorio folklórico y establecimiento de artesanía*, y en él debía albergarse todo tipo de actividad cultural y turística (museos, jardín botánico, hotel municipal, *salas de conferencias para la divulgación de Ciencias, Artes y Letras*, y *Teatro de la Naturaleza para toda clase de espectáculos teatrales, concursos, masas corales, danzas, conciertos de orquestas y de bandas, luchas, [y] boxeo*), pero también política, incorporando dependencias de jefatura, secretariados y secciones de la Falange Española Tradicionalista (FET) y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS).

En esta búsqueda de una apariencia de normalidad destinada a la atracción turística fueron igualmente significativas las campañas que, en plena guerra, promovieron el embellecimiento de las carreteras y ciudades, para crear islas de flores y de encanto. El turismo debía seguir siendo una *fuente de riqueza* —en el contexto de la guerra: un medio para suministrar las necesarias divisas extranjeras— y había que hacer todo lo posible por dotar a nuestros paisajes de una ambientación adecuada.

En ese sentido, las fotografías de rincones y de lugares agradables y hermosos de las Islas funcionaban como el equilibrio adecuado a las imágenes del horror y de la destrucción de la guerra. Revistas como *Nueva España*, publicada en Santa Cruz de La Palma, nacieron con la voluntad de servir *a la Patria, [y] a la defensa de nuestra isla*, pero también para ponerse *al servicio del Turismo*, mostrando las *diversas atracciones que Canarias ofrece al turismo*. De hecho su serie de artículos sobre diversos puntos de las Islas, ilustrados con fotografías de paisajes y repletos de esa mala literatura turística, descriptiva, emocionada y complaciente, seguían la misma línea argumental que los artículos sobre pueblos e islas que ya habíamos visto en *Hespérides* o en *Canarias Turista*.

Como ya hemos dicho, la prensa de las Islas se mostró especialmente interesada en difundir y apoyar este tipo de iniciativas y ofrecer sus páginas al debate sobre el turismo. Así, por ejemplo, en 1938 desde las páginas del periódico *Amanecer* se ponía el acento en la necesidad polí-



Concentración de fuerzas. Adalberto Benítez. 1936. Archivo Benítez. Santa Cruz de Tenerife.

tica de revisar y reorganizar desde la perspectiva y el impulso falangista todo el entramado turístico del Archipiélago obsoleto e ineficaz —es decir «burocrático»—, para crear un verdadero programa *que todos estemos obligados a cumplir [y] que condense todas las iniciativas y atienda a todas las necesidades*. Se trataba, otra vez, de *crear nuestro propio turismo, dándole sabor y originalidad regional*, es decir, insistiendo en la creación de un paisaje escenográfico pensado y diseñado para el consumo turístico:

> plantación de flores, delicadeza en el trato del visitante, exaltación de las fiestas típicas, dándole todo el sabor artístico que en parte han perdido, exhibición de nuestros cantos y bailes, embellecimiento de todos los parajes (...). Hay que multiplicar el encanto de la isla, hacerla mucho más bella de lo que en realidad es, realzar sus paisajes y facilitar el acceso a los lugares panorámicos. Todas las carreteras por donde el turismo acostumbra circular, cuantos pueblos y lugares visite, deben estar completamente circundados de flores y de árboles, cuidados con verdadero desvelo, poniendo un patriótico cariño en esta obra hermoseadora. Nuestro turismo es un turismo de clima, de panoramas, un turismo enamorado de la naturaleza [57].

Todas estas iniciativas fueron posibles, como hemos señalado, por la particular situación de Canarias durante la guerra. En cierta forma, se pensaba que las Islas podían ser en esos momentos, un laboratorio de experimentación de futuras acciones vinculadas al desarrollo del turismo en nuestro país, un asunto de preocupación notable en estos momentos de suma necesidad en los que el turismo fue considerado, por el bando nacional, como el medio ideal de entrada de divisas extranjeras:

[57] «Guión. Tenerife y el turismo», *Amanecer*, Santa Cruz de Tenerife, 1 y 2 de julio de 1938.



Concentración de fuerzas. Adalberto Benítez. 1936. Archivo Benítez. Santa Cruz de Tenerife.

En la Nueva España, cuando el Estado nacional-sindicalista preste su máxima atención a la estructuración interior, acabada la noble y santa inquietad de la hora actual, que en el afán de reconquistar el suelo patrio acapara todas las preocupaciones, también prestará preferente cuidado al problema turístico (...). Canarias debe aprovechar su privilegiada situación para adelantarse a las disposiciones que emanarán del Estado cuando acabe la labor de reconquista. Tenemos que prepararnos para sacar al turismo su máximun rendimiento, resolviendo múltiples detalles y pequeñas cosas que son indispensables para el montaje de esta industria en gran escala. Los grandes hoteles, casinos, balnearios, etc., todo eso vendrá en momento oportuno, respondiendo a la ley natural de la oferta y la demanda. Lo único indispensable es preparar el terreno, crear lo preciso y evitar que la incomprensión y la incuria acaben con elementos que es necesario cuidar y conservar, aunque solo sea para no imposibilitar a generaciones futuras la resolución de este vital problema (...). Tengamos la visión del mañana, que es la del Estado nacional-sindicalista[58].

Esta preocupación generalizada por el turismo durante la guerra es uno de los aspectos más sorprendentes del conflicto. Como es bien sabido, el Patronato Nacional de Turismo siguió en funciones durante este periodo pero dependiendo del gobierno republicano, mientras que el bando nacional creó el Servicio Nacional de Turismo, que más tarde se transformaría en la Dirección General de Turismo. Todas las iniciativas de este Servicio Nacional, así como las referencias a decretos, normativas y hasta los discursos de Franco sobre turismo fueron ampliamente recogidas en la prensa canaria del momento. Es interesante resaltar, por ejemplo, la publicación del artículo *La peseta de turismo*, en el que Ángel B. Sanz, uno de los colaboradores nacionales del periódico *Amanecer*, se hacía eco del discurso que Franco había pronunciado el 19 de abril de 1938, en referencia a la atracción del turismo hacia España:

[58] J., O. de, «El turismo en la Nueva España», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de noviembre de 1937.

Cuando termine nuestra guerra (...) tendremos que poner en juego toda nuestra gran potencialidad económica, explotando racionalmente la totalidad de nuestros recursos de todo orden. Entre las muchas fuentes de riqueza de que podemos disponer, el Caudillo con su certera visión ha glosado una, fundamental, al afirmar que es necesario impulsar el Turismo. El Turismo proporciona grandes beneficios colectivos e individuales. A los tesoros naturales y artísticos de España, muy grandes siempre, la guerra añadió un nuevo tesoro: el interés de los lugares donde nuestro pueblo supo morir defendiendo los principios espirituales del cristianismo y oponiendo con su sangre la muralla definitiva al comunismo destructor de la cultura occidental (...). [Muchos] lugares de España, serán santuarios del honor, visitados con el doble interés del arte y de la guerra, por gentes del mundo entero. No cabe duda que la guerra ha incrementado enormemente el interés turístico de nuestra Patria [59].



Marinos alemanes en Icod. Ernesto Fernando Baena. 1937. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.

NO HAY YA GUERRA, SOLO HAY TURISMO

No hay ya guerra en Asturias, solo hay turismo. Con esta contundente frase resumía el periodista Víctor Ruíz Albéniz (con el seudónimo de *El tebib arrumi*), la situación tras la *liberación* de Asturias por el ejército nacional en octubre de 1937, señalando de forma inconsciente y casi profética una de las iniciativas turísticas más sorprendentes del conflicto español.

Del Servicio Nacional de Turismo partió la idea de organizar a partir de julio de 1938 las llamadas *rutas de guerra,* que tuvieron un significado fundamentalmente político y propagandístico como intento de apertura de la España fascista al turismo internacional:

Ellas facilitarán la contemplación de los campos de batalla en que nuestros ejércitos se han cubierto de gloria y a la vez les permitirá a los turistas, comprobar la normalidad de que nos vanagloriaríamos en toda la zona nacional. Junto a las huellas de la guerra, que poco a poco van siendo cicatrizadas por el denodado esfuerzo de nuestra retaguardia, verán los turistas a nuestros campesinos cuidando de que el campo no desfallezca en su producción, a nuestros obreros asistiendo puntualmente a las fábricas, al Auxilio Social llevando normas de viviente justicia a todas partes, a nuestros hoteles funcionando como en épocas de paz. Y comprobarán, sobre todo, que nuestra voluntad de vencer es firme y que cuantos intentos de zanjar la lucha por medio de componendas diplomáticas se hagan están irremediablemente condenados al fracaso. España abre sus puertas y espera a sus visitantes con la cortesía de siempre [60].

El argumento, de nuevo, era mostrar la *verdad* de España. Y esa verdad era un paisaje; un paisaje después de la batalla, un país en ruinas: *¿Por qué razón no han de ser estas ruinas, lugares de turismo, o más respetuosamente si se quiere, santuarios de patriotismo donde acudan peregrinaciones devotas, a empaparse del espíritu, de esa emoción que como regalo del alma nos es dado sentir ahora, en plena epopeya?* [61]. Esa era la verdad turística de España: un destino que debía empezar otra vez el camino ya andado y, que con la lección aprendida después de medio siglo de iniciativas y acciones siempre inconclusas, se preparaba para asumir el tiempo definitivo del auge turístico.

[59] SANZ, Ángel B., «La peseta de turismo», *Amanecer*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de mayo de 1938.

[60] «España abre sus puertas», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de junio de 1938.

[61] HUARTE, Jesús, «Las ruinas, fuente de riqueza», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de marzo de 1938.



INDAGACIONES CONTEMPORÁNEAS

FOTOGRAFIANDO EL *BOOM* TURÍSTICO

Tras ese paréntesis obligado de la Guerra Civil y después de las funestas consecuencias derivadas de la interrupción del flujo de turistas europeos por la Segunda Guerra Mundial, la década de los cincuenta supondría el inicio de un proceso de consolidación paulatina del sector turístico en Canarias. De este modo, a finales de esa década el aumento considerable de la demanda, especialmente de turistas del centro y norte de Europa, volvió a poner de manifiesto la escasa capacidad logística que las infraestructuras turísticas y de servicio de las Islas tenían para absorber la llegada progresivamente masiva de estos nuevos turistas.

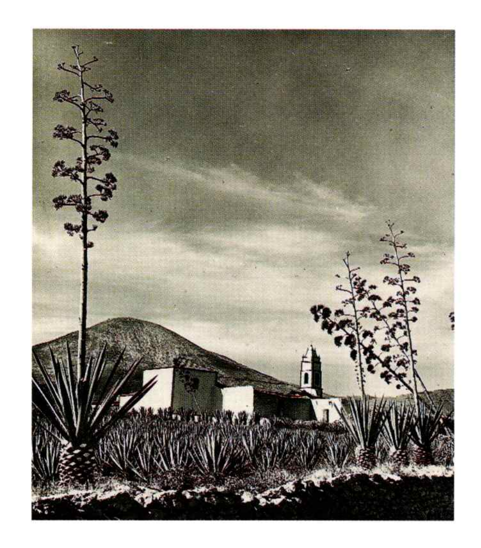
Las instituciones públicas pusieron otra vez en marcha su maquinaria administrativa estableciendo planes de fomento del turismo y potenciando políticas desarrollistas de gran impacto sobre el paisaje insular destinadas a promover y desarrollar la actividad turística, en un momento en el que aún la actividad agrícola tenía un gran peso en la economía canaria. En pocos años, no solo aumentó la oferta hotelera que había quedado obsoleta sino que se mejoraron las comunicaciones marítimas con las Islas y se multiplicó la llegada de visitantes con el desarrollo de la navegación aérea. Por otro, el apoyo que estas políticas regionales de desarrollo turístico tuvieron con la creación del Ministerio de Información y Turismo fue crucial, ya que alentó y motivó los programas de modernización de la industria turística y propulsó, en el marco nacional e internacional, las campañas de promoción y propaganda turística de Canarias como parte de la marca turística España.

Nos interesa destacar aquí, sobre todo, el papel que habría de jugar la fotografía en este contexto de difusión de la imagen de Canarias, ya que este periodo que aproximadamente coincide con la creación y disolución del Ministerio de Información y Turismo, es decir, entre principios de los cincuenta y mediados de los setenta, constituye uno de los momentos más interesantes en cuanto a las aportaciones fotográficas en torno la idea del Archipiélago como territorio turístico.

Lo primero que debemos reseñar en este apartado es la notable cantidad de fotógrafos tanto locales como nacionales e internacionales que van a trabajar en Canarias, vinculando buena parte de su actividad al sector turístico. El perfil de estos fotógrafos nos habla también de nuevas formas de trabajo y de nuevas estrategias profesionales (encargos

editoriales, reportajes) que, en cierto modo, iban a determinar su presencia en las Islas. Una buena manera de acercarnos al trabajo de estos fotógrafos podría ser analizando las características de cada uno de los grupos citados, es decir, según su procedencia, aunque como veremos, la producción de todos ellos coinciden en proyectos que amalgaman el trabajo de unos y de otros.

El panorama de la fotografía local en este periodo estuvo determinado por dos circunstancias bastante definidas: en primer lugar, coincide con la fase final de la actividad de algunos fotógrafos profesionales que venían desarrollando su trabajo desde décadas anteriores, como Ernesto F. Baena o, sobre todo, Adalberto Benítez, quienes siguieron aportando sus imágenes a algunos proyectos editoriales sobre Canarias, aunque su importancia en el contexto de la fotografía era cada vez menor, tal vez porque las circunstancias y los gustos habían cambiado y los discursos que habían mantenido hasta entonces ya no tenían tanto peso, tal vez porque las maneras de trabajar eran ya otras.



Reflejos de Canarias. Arquitectura... de los hombres y de la Naturaleza. Philippe Martin. Ca. 1960. Colección Dela Rosa. Tenerife.

En segundo lugar, durante este periodo la escena fotográfica estuvo determinada por la aparición, o en su caso, por la consolidación de las Agrupaciones fotográficas que, casi siempre, tenían un carácter provincial. De hecho, en Canarias se crearon en este periodo dos Agrupaciones [Agrupación Fotográfica Canaria (AFC), Las Palmas de Gran Canaria, 1950, y Agrupación Fotográfica de Tenerife (AFT), Santa Cruz de Tenerife, 1956], que centralizaron la mayor parte de la actividad de la fotografía de aficionados de la época, aunque en ellas participaron de manera muy activa algunos fotógrafos profesionales, como el citado Benítez. De hecho, su relación con estas Agrupaciones significaba para él no sólo el reconocimiento de su labor fotográfica por las nuevas generaciones sino, sobre todo, el último intento de adaptarse a una nueva situación marcada ya por el desplazamiento de la actividad profesional al ámbito casi exclusivo del retrato de estudio.

Lo cierto es que muchos de estos fotógrafos aficionados fueron capaces de proyectar su actividad fuera de los márgenes habituales y cerrados de las Agrupaciones. Uno de esos ámbitos fue el del turismo. Así, es posible encontrar algunos de los nombres de estos fotógrafos entre los colaboradores de empresas editoras de libros y guías turísticas sobre Canarias, o de revistas dedicadas a este sector. Es el caso, por ejemplo, de:

- José María Hernández Rubio, catedrático de Derecho en la Universidad de La Laguna y fotógrafo aficionado (perteneció como Benítez, a las dos Agrupaciones canarias) cuyas fotografías ilustraron algunas guías editadas por la Junta Insular de Turismo y, especialmente, el libro de Claude Dervenn, *Les Canaries*, publicado en 1954.
- Luis Diego Cuscoy, por entonces Director del Museo Arqueológico de Tenerife, fue también fotógrafo aficionado y miembro de ambas Agrupaciones en las que colaboró participando en algunos de sus Salones y escribiendo varios artículos sobre fotografía y paisaje que se publicaron en el *Boletín* de la Agrupación tinerfeña; en



Una «caladora» de El Ingenio. Francesc Català Roca. Fotografía del libro *Las Canarias occidentales*. Alfredo Reyes Darias. 1969. Colección Dela Rosa. Tenerife.

1957, Cuscoy publicó *El libro de Tenerife*, con fotografías suyas y de Adalberto Benítez, Nieves Lugo y Fernando Torres Romero —presidente de la AFT—, entre otros

- Philippe Martin, aunque era profesional, este fotógrafo francés fue miembro también de la AFT mientras residió en la Isla. A comienzos de los sesenta, publicó, con el título de *Reflejos de Canarias*, una excelente serie de postales en un riguroso blanco y negro, que contrastaba con el uso ya frecuente del color.
- Esteban Álvarez, de origen catalán aunque residente en Santa Cruz de Tenerife, fue miembro activo de la AFT, especializándose en actividades muy vinculadas al turismo, entre las que destaca la edición de varias series de postales o su colaboración en folletos y álbumes de fotografía publicados por diferentes editoriales canarias a comienzos de los años sesenta (*1960 Tenerife, Tenerife 1962, Islas Canarias, Tenerife en color, Gran Canaria en color*), en la que participaron también otros fotógrafos canarios como Francisco Rojas Fariña y Cebrián[62]. También realizó decoraciones murales fotográficas, con grandes ampliaciones de paisajes de las Islas, para hoteles y empresas.
- Francisco Rojas Fariña, miembro de la AFC, tuvo una extraordinaria actividad fotográfica, vinculada a la creación artística pero también al mundo de la promoción turística, pues desde principios de los sesenta realizó diversos audiovisuales que tuvieron una gran repercusión en el sector. Sus fotografías sobre Maspalomas sirvieron para impulsar el proyecto de urbanización de esta nueva zona turística en el sur de Gran Canaria. Fue además, colaborador de la revista *Isla* (Las Palmas de Gran Canaria, 1945-1969), en la que también publicaron sus fotografías José Naranjo Suárez, Juan Bosch de la Peña y Óscar García Celhay, todos ellos miembros también de la AFC. Igualmente sus fotografías aparecieron, en 1966, en el libro de Claudio de la Torre, *Las Canarias orientales*, publicado por Ediciones Destino, de Barcelona, en su colección Guías de España.

La referencia a la editorial Destino, nos permite adentrarnos en otro capítulo no menos significativo que demuestra las intensas y estrechas relaciones entre fotografía y turismo en este periodo. A comienzos de los años sesenta, esta editorial comenzó la publicación de la citada colección, Guías de España, aunque algunos de los volúmenes que aparecieron en esas fechas eran reediciones de libros publicados ya en los años cuarenta. El esquema de estos libros era simple pero efectivo pues combinaba con gran acierto la literatura y las imágenes del lugar, y se organizaba a partir de un texto de gran extensión (realizado por algún escritor de prestigio) que iba acompañado por una cantidad bastante elevada de fotografías de uno o varios autores. Lo interesante de este modelo de guía era, por un lado, el hecho de que las fotografías no pretendían servir de mera ilustración al texto sino que tenían un sentido propio o, mejor dicho, paralelo al propio texto, es decir, al fotógrafo no

[62] Tanto Rojas Fariña, desde mediados de los sesenta, como Cebrián, a partir de 1970 y alentado por el primero, tuvieron una destacada actividad como realizadores de montajes audiovisuales, destinados a la promoción de las Islas en el exterior. Véanse los catálogos de la exposiciones: *Francisco Rojas Fariña. Fotografías 1958-2003*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 2004, y *Cebrián. El arte de la mirada*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, 1999.

se le decía lo que debía fotografiar sino que se le daba un margen suficiente para dar una visión personal del lugar visitado. Por otro lado, la cuidada maquetación del libro que daba el protagonismo adecuado a las imágenes para hacer de ellas un ensayo fotográfico análogo al discurso textual. Esta iba a ser una de las características, no solo de esta colección sino de la mayor parte de publicaciones fotográficas destinadas al turismo en estos momentos; publicaciones que, por otro lado, distaban mucho del concepto clásico de guía turística —que, por supuesto, también existían— acercándose más a un formato de crónica literaria del viaje.

Aparte de esta colección, Destino editaba además una revista de actualidad, de igual nombre, en la que se publicaban también artículos y reportajes gráficos sobre distintas regiones y ciudades de España. Normalmente la editorial encargaba estos trabajos a sus fotógrafos colaboradores a los que enviaba a cada lugar dejándoles, como hemos dicho, una cierta libertad de acción. Para los volúmenes de la serie Guías de España, Destino contó con los fotógrafos catalanes Francesc Català-Roca y Ramón Dimas, cuyo trabajo se completaba con las fotografías de otros autores locales o que hubieran trabajado en ese lugar.

Los dos libros que se publicaron en esta colección fueron: *Las Canarias orientales* (1966), con un texto del novelista Claudio de la Torre y fotografías de Ramón Dimas, Català-Roca, Pau Barceló, Otto Reuss —todos ellos fotógrafos de Barcelona—, y Gabriel Hernández Gil, Enrique Nacher, Rojas Fariña y Alberto Vázquez Figueroa; y, *Las Canarias occidentales* (1969), con un texto del poeta Alfredo Reyes Darias —que en 1964 ya había publicado *España en paz. Tenerife*— y fotografías de Dimas, Català-Roca, Barceló, Vázquez Figueroa y el propio Reyes Darias.

No obstante, Destino no fue la única editorial que se interesó por publicar libros con fotografías destinados al sector turístico. En este sentido, deben destacarse las publicaciones de las editoriales Clave (Madrid), con su colección *Imagen de España*; Noguer (Barcelona), y su colección *Andar y Ver. Guías de España*; Aries (Barcelona), con sus "Guías Artísticas de España; o Everest (León), con sus colecciones *Ibérica* y *Guías Artístico-Turísticas*. En este apartado, habría que citar además algunos libros publicados por el Ministerio de Información y Turismo, a través de Editora Nacional, como *España. Tierra, agua, fuego, aire* (1969) o *España blanca* (1974).

De todas ellas, conviene resaltar la colección *Imagen de España*, con un esquema muy similar a las guías de Destino (un ensayo literario, en este caso preliminar, y una amplia colección de fotografías) pero con la diferencia de que las imágenes de todos los volúmenes —salvo algunas firmadas por Josip Ciganovic— fueron realizadas por Nicolás Muller, un fotógrafo de origen húngaro pero que, desde 1948, vivía y trabajaba en Madrid, tras haberse exiliado en Francia, Portugal y Marruecos. El volumen dedicado a Canarias se publicó en 1968, con un texto de Sainz de Robles y fotografías de Muller[63].

Esta intensa actividad editorial permitió la llegada a Canarias de un número muy importante de fotógrafos españoles, algunos de ellos jóvenes que comenzaban sus actividades profesionales y otros ya con un

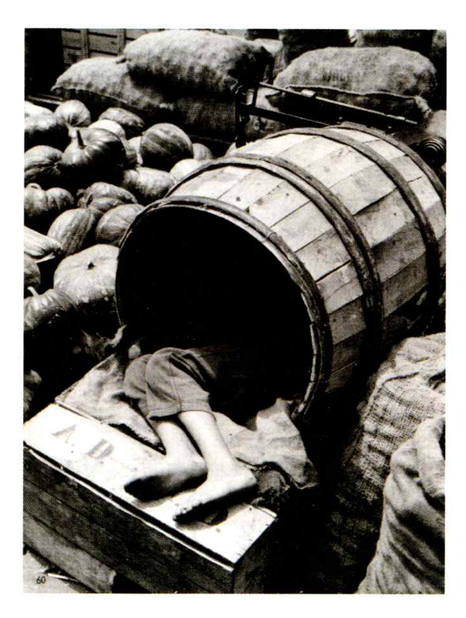
[63] Véase el catálogo de la exposición *El turista interminable. Francesc Català-Roca y Nicolás Muller en Canarias*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2005.



Rostros de la isla: campesina de los alrededores de Arucas con su nieta. Josip Ciganovic. Fotografía de la revista *Merian*. Hamburgo. 1964. Biblioteca de El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.

cierto reconocimiento de su labor fotográfica. Lo interesante de su trabajo en las Islas fue sobre todo el haber documentado un periodo de radical transformación de las infraestructuras y del paisaje ante la presión de la naciente industria turística, o dicho de otra forma, de haber registrado la génesis y el desarrollo inicial del *boom* turístico en Canarias.

Por supuesto que el registro fotográfico de estos autores fue muy amplio y diverso, y aunque en ocasiones sucumbieron ante los tópicos ya conocidos y transmitidos sobre el paisaje y las costumbres locales, y se dejaron seducir por la complacencia de la belleza, las bondades del clima y la retórica publicitaria del paraíso, lo cierto es que en los trabajos de, por ejemplo, Nicolás Muller, Ramón Dimas o Francesc Català-Roca podemos detectar la presencia de una mirada atenta, distante y fresca que indaga, penetra y descubre más allá de la superficie de las cosas, que busca en el rostro del que vive en el lugar la esencia misma del paisaje habitado y que halla en el paisaje la prolongación de un espíritu del hombre, siguiendo así una línea abierta cuarenta años antes por Otto Auer o Domingo Bacallado. Para todos ellos, el paisaje no era un fondo del teatro típico. Buscaban otro fondo, otro paisaje y lo encontraron porque sintieron la fotografía como un medio de desvelamiento de la realidad: *Me interesa el paisaje*, escribió Muller, *pero solo como fondo de lo que considero que es lo fundamental, el hombre y su huella* [64].



Un Diógenes canario. Hans Reich. Fotografía del libro *Die Kararischen inseln*. 1960. Biblioteca Muncipal de La Orotava. Tenerife.

Esa distancia conceptual y emotiva con lo fotografiado —que evita la apariencia y busca la *huella*— aparece, con más razón, en buena parte de las imágenes que nos legaron otros tantos fotógrafos extranjeros que llegaron al Archipiélago a partir de los años cincuenta. Hay por supuesto, interpretaciones complacientes, acríticas, luminosas, coloristas, y obvias en estas propuestas como si el fotógrafo hubiera visto las Islas bajo el prisma de una postal turística —cuyo mejor ejemplo es la fabulosa colección de postales realizadas por Elmar Ludwig para el John Hinde Studios de Dublín, a finales de la década de los sesenta—, pero también miradas penetrantes, distintas, que registran al mismo tiempo que comentan, miradas perturbadoras sobre una realidad que acrecienta sus contradicciones ante el progreso y el desarrollo que comporta el turismo.

El catálogo de publicaciones extranjeras sobre Canarias que seguían ese formato renovado de la guía relatada y fotografiada del viaje se inicia en este periodo con el libro ya citado de la francesa Claude Dervenn, *Les Canaries* (París, Horizons de France, 1954), y continúa con una amplia e interesante bibliografía de publicaciones donde lo fotográfico acabó desplazando al texto a una simple introducción testimonial, convirtiendo el libro de viaje en un libro de fotografías o, dicho de otro modo, convirtiendo la fotografía en la escritura moderna del viaje, en el relato gráfico de la experiencia vivida. En este sentido, resultan fundamentales los libros de Hanns Reich, *Die Kanarischen Inseln* (Munich, Hanns Reich Verlag, 1960), con unas estupendas fotografías del propio Reich y de Sigrid Köhler; de Hans Helfritz, *Kanarische Inseln* (Zurich, Fretz and Wasmuth Verlag, 1963), con fotografías del mismo Helfritz; o el libro *The Canaries* (París, Éditions du Colombier, 1966), ilustrado con una interesantísima selección de fotografías de Arielli.

[64] GIRÓN, José (ed.), *La luz domesticada. Vida y obra de Nicolás Muller*, Oviedo, Universidad de Oviedo y Caja de Asturias, 1995.



Nuevos barrios. Las Palmas. Daniel Vittet. Fotografía del libro *Canaries*. Gilles Lambert. 1966. Colección Antonio Vela. Tenerife.

Pero, ¿qué había en esos libros —en esas fotografías de Dimas, Català-Roca, Muller, Reich, Köhler, Helfritz o Arielli— para hacerlos tan especiales y diferentes? La respuesta es sencilla y la hemos venido subrayando desde el comienzo de este texto: lo que distingue la mirada del que viene de fuera de la del fotógrafo local no es otra cosa que la constatación de una mirada nómada, viajera, en movimiento, y, por lo tanto, atenta a todo aquello que percibe en su tránsito por los lugares del viaje. Pero no se trata solo de viajar para fotografiar cosas distintas sino de ver fotográficamente —de apreciar y dar forma a lo distinto— mientras se viaja.

En 1958, Luis Diego Cuscoy publicó una breve pero interesante reseña con motivo de la entonces reciente aparición del libro de Attilio Gaudio, *Épiques et Douces Canaries* (París, Ed. Julliard, 1958), en la que ponía en cuestión algunos de los argumentos utilizados por el autor sobre la cultura guanche. Con independencia de estas discrepancias académicas, Cuscoy planteaba una serie de agudas reflexiones sobre la dispar manera de mirar las cosas entre el insular y el viajero. Así en su crítica de lo que llamó el *asombro fácil* de *los viajeros apresurados o de visitantes que todo creían saberlo*, contrapuso la naturaleza esencialmente indiferente de la mirada del escritor insular —es decir, local: *no tienen que asombrarse de nada* pues *una explicable falta de perspectiva les ha hecho girar en torno a un punto que mareaba con el vértigo del giro*. En su opinión, Canarias era aún un territorio por descubrir y ese descubrimiento solo podía ser efectivo a través del ejercicio de la sorpresa:

> El hechizo que ejercen estas tierras se levanta sobre algo huidizo y recóndito, como la inalcanzable intimidad de una casta doncella (...). La poética de Canarias está como la placa, impresionada pero sin revelar (...). Saber sorprenderse en la encrucijada, junto al arbusto, escuchando el cantar del agua o la oración de la campana. Son estas delicadas sorpresas las que animan al que va de paso, sea viajero, caminante, vagabundo o cronista de su propia andadura [65].

Pero lo que vieron Gilles Lambert y Daniel Vittet en Canarias no fue una casta *doncella*; ellos no escucharon *el cantar del agua* ni *la oración de la campana*. Lo que vieron, lo escribió Lambert y lo fotografió Vittet en uno de los libros más corrosivos, críticos y demoledores que se haya publicado jamás sobre las Islas. *Canaries* (Lausanne, Éditions Rencontre, 1966) revelaba así, un paisaje muy distinto al descrito hasta entonces.

Frente al paisaje turístico oficial, ambos desvelaron el paisaje de la miseria, del subdesarrollo, de las injusticias sociales, del analfabetismo, de la explotación de los trabajadores, de la dependencia económica y del aislamiento. La suya era una visión eminentemente política del territorio y sus problemas: en plena época del desarrollismo y en un momento en el que el franquismo empezaba a utilizar el turismo, no solo como una fuente de entrada de divisas sino también como una carta de presentación de las bondades del régimen (con eslóganes turísticos tan significativos como *España, pasaporte para la paz*, o *España, pase usted*

[65] DIEGO CUSCOY, Luis, «Otro libro extranjero sobre Canarias», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de julio de 1958.

sin llamar), Lambert y Vittet presentaban su libro como un alegato contra la dictadura y sus efectos en las Islas. En su opinión, Canarias eran unas islas *políticamente dormidas* que vivían del dudoso prestigio de haber sido el *hogar del franquismo.* Miedo, orden y silencio esos eran los signos que la dictadura marcaba en la vida cotidiana de España y del Archipiélago.

En su acercamiento desmitificador a esa realidad insular, reinterpretaron los paisajes canarios desde una perspectiva inédita: por ejemplo, la platanera dejaba de ser ese espacio para el trabajo gozoso del campesino que la pintura y la fotografía nos habían mostrado hasta entonces, ya no era el escenario ideal de una producción organizada y perfecta donde cada uno asumía su protagonismo en una puesta en escena del costumbrismo agrícola, sino un paisaje en declive por la presión de una actividad turística imparable y sobre todo, el lugar de la explotación y marginación moderna del campesino canario: fue allí donde Lambert encontró a los auténticos *parias de la tierra canaria* en cuyos rostros abatidos podía verse la *famosa melancolía de los guanches.*

Pero la crítica de Lambert se dirigía también a los efectos negativos de esa gran maquinaria alteradora del paisaje, de las costumbres y de la sociedad canaria, es decir, al turismo. Como ya he comentado en otro lugar:

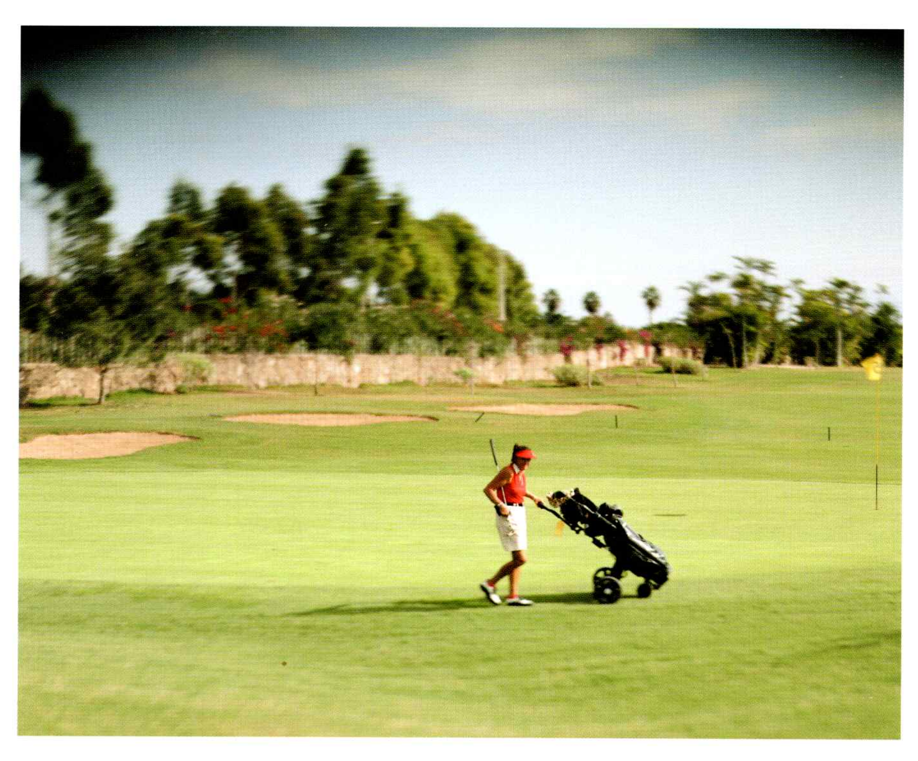
> los problemas estructurales que detectó en Canarias, los achacaba a la influencia nociva del turismo, o mejor dicho, el desplazamiento violento de una forma de explotación económica a otra, es decir, de la precipitada transformación de la actividad sectorial de la agricultura hacia el turismo. El abandono de la tierra convertía al hombre canario en un empleado no cualificado de la industria hotelera, un individuo condenado y perdido en el universo del turismo. En conclusión, el turismo, para Lambert, era un fenómeno devorador, agresivo, uniformador [66].

En medio de los turistas, Lambert se siente distinto: él es un auténtico viajero, capaz de discernir, capaz de interpretar lo que ve, incapaz de asumir lo que le cuenta el guía que le señala el camino. Él tiene su propio camino, sus alternativas. Él es diferente, su mirada también: *El ojo del turista pasa sobre la gente y sobre las cosas sin retener nada. La prueba: el turista fotografía y graba al mismo tiempo que mira. A menudo, le bastaría con fotografiar. Los autobuses de los circuitos de excursión se detienen en algunos puntos determinados por los organizadores, el tiempo justo para hacer una foto.* La foto de Canarias que aportó Vittet era la foto de un país en blanco y negro, oscuro, ensombrecido, triste, donde sus habitantes sobrevivían a su propia tranquilidad, ensimismados en su silencio y en su soledad. Un país que no estaba en las postales ni en los carteles turísticos: un paisaje del suburbio, de la periferia, de los barrios en los que jamás llegaría el turista.

VIAJES Y TURISMOS CONTEMPORÁNEOS

Esta visión negativa del turista y del turismo persistió durante los años setenta y ochenta. Ni la pintura ni la fotografía encontraron en

[66] VEGA, Carmelo, «El imaginario turístico», en *Derroteros de la fotografía en Canarias (1839-2000),* Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias y La Caja de Canarias, 2002, pp. 189 y 192. Véase también: VEGA, Carmelo, «El archipiélago infortunado. Imágenes para una crítica del *boom* turístico», en Josep Vilageliu (ed), *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico,* Madrid, T&B editores, 2004, pp. 159-167.



Serie *Campos de golf*. Iván Ballesteros. 2004. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.

ellos elementos de interés alguno para hablar de un fenómeno que siguió transformando el paisaje de una manera salvaje y atropellada. Pero precisamente porque en pocos años el turismo modificó todo lo que habíamos conocido hasta entonces, empezaron a surgir algunas propuestas de distinto signo y calibre, que formulaban una lectura del problema desde distintas perspectivas.

Buena parte de estas reflexiones fotográficas tienen que ver con los trabajos que desde el ámbito académico se han hecho al estudio del turismo como síntoma y problema del mundo contemporáneo. Así, además de los tradicionales análisis económicos y de la formulación de estrategias políticas vinculadas a la organización y promoción del turismo en Canarias, habría que citar las aportaciones que desde el campo de la antropología, la geografía, la historia, o la historia del arte se han hecho para desvelar las particularidades de un fenómeno que nos afecta a todos nosotros como habitantes de un lugar turístico. Podemos ignorar la enfermedad pero la enfermedad seguirá entre nosotros o, dicho de otro modo, podemos cerrar los ojos para no ver una realidad que nos incomoda o podemos afrontarla como parte de las contradicciones de un territorio *destinado* al turismo y que, nos guste o no, ha acabado viviendo por y para él.

Por supuesto, muchos fotógrafos siguen empeñados en mostrar una versión complaciente de Canarias, y como si nada hubiera pasado, se lanzan a la búsqueda de esos rincones pintorescos que aún quedan desperdigados por nuestras islas —rincones no contaminados todavía por los intereses turísticos o por la especulación urbanística—, o se aden-

tran en las profundidades de nuestros parques nacionales, con la seguridad de encontrar paisajes vírgenes y no intervenidos. Y todo eso, aún sabiendo que fuera de la protección de ese espacio, las Islas se han convertido en una gigantesca ciudad dormitorio de sí misma —como ya había descubierto Daniel Vittet— o en un enorme parque temático destinado al consumo turístico. No hace falta tener mucha imaginación para saber que estos parques nacionales acabarán siendo zonas de exclusión de la depredación especulativa, un lugar-paréntesis en un territorio devorado por el cemento y el asfalto, válvulas de escape para el turista amante de una naturaleza que desaparece por la propia voracidad de las necesidades turísticas que él genera, un lugar acotado y sagrado de la memoria colectiva donde los domingueros nativos podrán recordar y mostrar a sus hijos una isla ya desaparecida.



Serie *Estampas del tiempo*. Renate Muller. 1989. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.

De nuevo, el discurso de *la isla que se va* sobre la que hablaron nuestros escritores y periodistas y que registraron fotógrafos como Domingo Bacallado en los años treinta, resurge como eje central de algunas experiencias fotográficas recientes. Tal vez las más interesantes en este sentido fueron las emprendidas por el artista César Manrique en su libro *Lanzarote. Arquitectura inédita* (1973), con fotografías del propio Manrique y de su amigo, Rojas Fariña, que mostraban todo un catálogo sorprendente de construcciones y detalles arquitectónicos tradicionales de la Isla de Lanzarote; y por Renate Müller, una fotógrafa alemana que, como otros tantos visitantes, se enamoró de Canarias fijando su residencia en Tenerife.

Desde finales de los setenta, Müller llevó a cabo un profundo estudio fotográfico sobre los espacios rurales de la Isla (la arquitectura popular, la flora, los habitantes del campo, etc.). En efecto, eran fotografías impecables de alguien que buscaba la belleza de las formas y que supo ver y sacar el aspecto más amable y encantador de los paisajes insulares, tal y como quedó reflejado, por ejemplo, en su libro *Tenerife en poesía* (1987). Sin embargo, en 1998, publicó *Tenerife. El hombre en su paisaje*, con el que cerraba temporalmente su trabajo de manera simbólica y dramática, pero sin renunciar a ese discurso propio de la belleza: la fotógrafa descubrió que buena parte de aquello que durante 25 años había registrado con su cámara, ya no existía como tal, que se había transformado por la implantación de las modas y los cambios de las costumbres.

Las aportaciones teóricas recientes en torno a las relaciones entre turismo y territorio, o las indagaciones culturales sobre el paisaje, han generado también una corriente de opinión generalizada sobre la conveniencia de repensar los usos y las posibilidades de unos espacios insulares en crisis. Estas revisiones críticas se han encauzado, sobre todo, a través de eventos y publicaciones que han llevado estos debates a la opinión pública. En este contexto podemos citar algunos seminarios y congresos, como el seminario.

Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones, organizado en 2004 por la Fundación César Manrique, en Lanzarote; o, el 1º Congreso Internacional sobre el Espacio Turísti-



Serie *Isla adentro*. Bernard Plossu. 1990-1991. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.



Serie Kanarischen Landschaften. Gerhard Richter. 1971. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.

co, celebrado en 2003 en Santa Cruz de Tenerife, bajo el título de *Reinventar el destino*. También deben destacarse las aportaciones más recientes de la revista BASA, del Colegio de Arquitectos de Canarias, cuyos últimos números monográficos, dirigidos por la arquitecta Marina Romero (*Canarias, turismo y ficción* nº 28, 2005; *Escenarios domésticos*, nº 29, 2006; y *Vivienda y territorio*, nº 30+31, 2008), trataron temas relacionados con la definición del paisaje y con las problemáticas turísticas. Además, en estos números, la revista propició mediante encargo, el trabajo de algunos fotógrafos que pudieron interpretar bajo sus criterios estéticos personales diferentes aspectos de nuestro territorio y de nuestras formas de habitarlo. Así, en sus páginas han aparecido, entre otras, las interesantes propuestas de Beth Yarnelle Edwards, Gunnar Knechtel, Jordi Bernadó o Carlos A. Schwartz.

También debemos destacar algunos proyectos expositivos que trataban de una u otra forma el tema de las prácticas turísticas en las Islas, como *Revisitar Canarias* (Gobierno de Canarias, 2003), con las series de Olafur Eliuasson (*Lanzarote*), Montserrat Soto (*Fuerteventura*), Miguel Río Branco (*Gran Canaria*), Miriam Bäckström (*Locations, Tenerife, 2002*), Craigie Horsfield (*El Hierro conversation*), Oladélé Ajiboyé Bamgboyé (*La Palma*), y Augusto Alves da Silva (*La Gomera*); o *TF-21* (Centro de Fotografía Isla de Tenerife, 2006)), con imágenes sobre las prácticas turísticas de Iván Ballesteros, Anna Kanai, Estrella Muti, José Luis Pérez Navarro, Magnolia Soto y Carmelo Vega.

En todos estos proyectos destaca, como vemos, la presencia de fotógrafos extranjeros. Y esa nómina podría incrementarse con los trabajos de otros muchos que ha colaborado en proyectos puntuales (entre otros, Pierre Vallet, Bernard Plossu, Thomas Ruff) o que simplemente han pasado por las Islas como simples y anónimos visitantes (Arnulf Rainer, Gerhard Richter, Martin Parr). Lo que nos interesa de ellos no es tanto su capacidad para «descubrirnos» unas islas desapercibidas —de hecho, muchas de sus propuestas son ya redundantes o aportan muy poco al debate— sino, más bien, para mostrarnos una forma distinta de mirar lo que ya conocemos.

La alusión a Martin Parr es, en este contexto, absolutamente necesaria ya que de sus viajes por las Islas han salido algunas series de fotografías que ilustran su personal mapamundi del turismo. Así, en su libro, *Small World. A global photographic project, 1987-1994* (United Kingdom, Dewi Lewis Publising, 1995), Parr incluyó tres fotografías de Canarias que completaban su corrosivo retrato universal del turismo de masas: la espera en el aeropuerto, la *fast-food* turística y la playa como escenario de la exhibición del ocio (turismo de sol y playa).

La recreación de este imaginario turístico explica también el trabajo de algunos de nuestros jóvenes artistas que, de repente, han encontrado en la representación del turismo una excusa para reflexionar sobre la singularidad de lo banal o sobre los rituales de la contemplación y de la acción turística (Magnolia Soto[67]); para inventar un repertorio de turbadores *escenarios, decorados, localizaciones* y *escenas* de la vida turística en las piscinas, en los jardines y en las habitaciones de los hoteles, como

[67] Véase el catálogo de la exposición *Paraíso. Magnolia Soto*, CajaCanarias, La Laguna, 2002.

territorio inesperado de pesadillas, naufragios, ahogamientos, tormentas, malestares y secuestros: el lado oscuro e inverosímil de la apariencia luminosa y radiante de nuestro tiempo de turismo (Ubay Murillo[68]); o bien, para mirar —como un *voyeur* en la distancia, como un extranjero de su propia isla— los paisajes del ocio (el campo de golf) que suplantan los paisajes naturales (Iván Ballesteros[69]).



Serie *20 polaroid: apuntes sobre el consumo de imágenes de paisaje.* Magnolia Soto. 2001. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.

Los primeros estudios de Historia de la fotografía en Canarias permitieron conocer las aportaciones y las imágenes realizadas por los fotógrafos viajeros del siglo XIX (Piazzi Smyth, los Stone, Ellerbeck, Carl Norman, etc.). Ese descubrimiento de los viajes fotográficos, coincidió en el tiempo con la divulgación —mediante la traducción de los textos originales— de numerosos libros y narraciones que tuvieron a las Islas como escenario del viaje. Muchos jóvenes fotógrafos se sintieron fascinados con esa literatura viajera y con esas estampas nacidas de la mirada del que viaja. Textos e imágenes les acercaban a una experiencia épica de la fotografía que inmediatamente incorporaron a su trabajo de manera simbólica. Eran viajes al pasado del viaje, viajes a las experiencias de otros para nutrirse de nuevas impresiones antiguas, de agitaciones y pálpitos de otro tiempo para entender el tiempo nuestro.

Así, *Mataparda* nos invitó en su libro *Mi viaje con Ledru* (1991), a recorrer con ojos nuevos los mismos lugares que a finales del siglo XVIII había visitado el naturalista André-Pierre Ledru: sus fotografías parecen sacadas de un sueño inmovilizado durante siglos como si el lugar —o mejor dicho, la idea del lugar ya visto— hubiera permanecido intacto esperando la llegada del fotógrafo cien años después. O en palabras del propio fotógrafo: *lo ideal sería un viaje en el tiempo: todo lo que uno podría fotografiar sería 1796, pero aún hoy, si se seleccionan los puntos de vista y los encuadres podemos ver fragmentos de realidad que no han cambiado sustancialmente en doscientos años*[70].

Por su parte, Isabel Flores dio forma a un sorprendente viaje a la isla, que incluía la furia de los monstruos marinos y el naufragio, un viaje que no era otra cosa que un tránsito a la fantasía (*Aventura de Arthur Pierre Ledru*, 1999). Juan Carlos Batista (en su serie *Trampas de la memoria*, 1998-1999) volvió al principio de todo: a las láminas de la *Histoire Naturelle* de Webb y Berthelot para iniciarnos en un viaje que, como una fantasmagoría óptica, nos hace penetrar en la imagen y en el tiempo para volver a ser el naturalista perdido en el bosque, el descubridor de un paisaje convertido en un espejismo de lo que ya nunca seremos. Si como explorador de la memoria, Batista se apropió de las imágenes para reinventarlas, Tarek Ode y David Olivera, en *San Borondón: la isla descubierta* (2004), suplantaron la historia, *hicieron* la historia, la inventaron, la recrearon, la fotografiaron y la mostraron: dotaron de forma a los personajes, dataron los hechos que no existieron, se convirtieron en viajeros del tiempo para hacer un viaje imaginario, un viaje falso a un lugar que no existe pero que la fotografía constataba, certificaba, hacía verdadero.

Al final el viajero-fotógrafo del siglo XXI no es tan distinto al turista: solo le quedan las ilusiones, las entelequias, las quimeras, las ficciones,

[68] Véase el catálogo de la exposición *Ubay Murillo*, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.

[69] Véase VEGA, Carmelo, «El turista en el oasis. Iván Ballesteros», en el catálogo de la exposición *Explorar Espejismos*, en *Lanzarote, IV Encuentro Bienal*, MIAC; Lanzarote, 2007, pp. 45-46.

[70] MATAPARDA, *Mi viaje con Ledru*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, 1991.



Serie *Aventuras con Arthur-Pierre Ledru*. Isabel Flores. 1999. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.



«Cruz del Sur» fondeado en la bahía. San Borondón. Tarek Ode y David Olivera. 1865/ 2004. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.



Serie *Mi viaje con Ledru*. Mataparda. 1991. Centro de Fotografía «Isla de Tenerife». TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Cabildo de Tenerife.

las mentiras, los decorados de una realidad que sabe inalcanzable. A todos nos queda San Borondón: la esperanza imposible de una isla, la realidad de un viaje irrealizable, la posibilidad siempre extraordinaria de una fotografía. Isla, viaje, fotografía.



SIN TÍTULO (SALÓN-VIVIENDA), DE GUNNAR KNECHTEL

SIN TÍTULO (SALÓN-VIVIENDA), DE GUNNAR KNECHTEL

María Dolores Barrena Delgado

A Gunnar Knechtel le interesan sobre todo las personas y el entorno en el que se desarrollan. Un entorno siempre diferente y sorpresivo; allí donde un ser humano encuentra un lugar en el que desenvolverse, fuera de los estándares de edificio urbano y calle con coches o paisaje bucólico, existe un disparo del fotógrafo.

En sus trabajos, Knechtel intensifica la luminosidad, el orden y la limpieza. No se trata de captar el lado oscuro. Para sus atmósferas, crea cierta confrontación entre lo representado y el medio para representarlo. A tomas de gran nitidez y enfoque en las que no existen contraluces excesivos contrapone imágenes con ciertos toques de extrañamiento, a veces con algún sentido irónico. La inclusión de un elemento raro, en ocasiones diríase ajeno o incongruente, llama la atención y con su presencia dota de sentido al resto. En otras, todo resulta misterioso.

Congela el tiempo y la escena eternizando sus encuadres, casi a manera de documento un tanto estrafalario, para llevar al espectador fuera del campo de la imagen que muestra. ¿Qué significa una sonrisa o un cuarto de baño? O, en este caso, ¿cuál es el motivo de esa construcción? La explicación no es descriptiva, sociológica ni etnográfica, es simplemente fotográfica. Aislando el motivo, éste se intensifica para mostrar un más allá o un más acá que puede ser cualquiera.

En sus series hay una historia, un plano general se enfrenta a un estrecho retrato o a un detalle preciso, y en ese camino se construye el relato. Sin embargo, sus fotografías funcionan también independientemente de su pertenencia a una serie. Parecen puntas de un profundo iceberg que escondido por un entorno a manera de mar, es el lugar perfecto para el desarrollo de un algo que se escapa en sus detalles pero que se intuye en su totalidad.

Afincado en Barcelona, este alemán fotografía los lugares que pasan desapercibidos de ciudades que normalmente son visitadas, aquéllos que no aparecen en las guías turísticas y que, sin embargo, están. Sus trabajos sobre Barcelona, Río de Janeiro, Las Vegas, Brasilia, Madrid así lo atestiguan. Ni rastro de la Sagrada Familia, la Playa de Copacabana o la Puerta del Sol. En este sentido, le interesa la localización de la toma, no en vano, titula sus series según el lugar donde las ha elaborado. De ahí, que la extrañeza tome cuerpo. Cuando una serie se titula *China* (1998), es ese lugar el fotografiado y no otro, pero esas fotografías nada tienen que ver con vistas predecibles.

Como tantos otros fotógrafos a lo largo de la historia, Knechtel también ha pasado por las Islas Canarias; más concretamente, Tenerife es uno de sus objetivos. En la Isla, ha tomado las instantáneas de aquello que le ha llamado la atención, y, a diferencia de los primeros viajeros del siglo XIX, como Olivia M. Stone o J.H.T. Ellerbeck, no ha sido el Teide ni los recorridos y anecdotarios isleños lo que le ha interesado. Gunnar Knechtel, dirige su mirada hacia una fachada desnuda, una casa abandonada, un resto urbano, el inicio de algo o, quizás, una manera de vivir. En otras palabras, la suya es una manera contemporánea de mirar, es decir, mirar y fotografiar no como una experiencia apropiadora o descriptiva del lugar sino como instrumento para la reflexión.

Así, sus fotografías muestran esa otra *realidad* -o una de ellas-, que existe pero incomoda. Como en el resto de sus trabajos, no es una mirada ingenua, sino que la intención es provocar cierto desasosiego. Esta imagen fue creada específicamente para la *Revista Basa* en su número 29, y acompañaba a un artículo titulado "Una maldición para el turismo rural". En él, su autor, Fernando Estévez, analiza las cuestiones y correlatos relacionados con las nuevas construcciones *tradicionales* de salón-vivienda que proliferan en las islas. Aunque es fácil ajustar escrito e imagen, las fotografías de Knechtel relatan algo más que no puede describirse. No es solamente una casa a medio camino entre la obra y la ruina ni el residuo de un estilo de vida. Como diría Octavio Paz: *En la fotografía se conjugan objetividad* [se trata de una vivienda] *y subjetividad* [hay algo más], *es decir, el mundo tal cual lo vemos pero, asimismo, visto desde un ángulo inesperado o en un momento inesperado. La fotografía es algo que el ojo no vio; es todo junto, el ojo que mira, la memoria que preserva y la imaginación que compone.*

EL CINE EN CANARIAS (1896-2010)

Fernando Gabriel Martín

INTRODUCCIÓN

El Atlántico es más camino que nunca y la sensación del aislamiento se desdibuja al compás de los avances de la máquina maravillosa. Ya no nos sentimos solos ni podemos retraernos a la egoísta obscuridad de nuestro hogar. El Cine invade tumultuosamente nuestra vida insular y nos incorpora a la zarabanda de sus troupes.

Prometeo Stentor, Santa Cruz de Tenerife, 1932

La historia de las representaciones visuales de las Islas se remonta a los momentos de los primeros conquistadores en el ocaso de la Edad Media. Hasta entonces, en mapas antiguos y medievales, se representan, y no siempre las siete, con formas y perfiles dudosos, y el repertorio más completo y antiguo se recoge en los elementales dibujos de la crónica francesa de *Le Canarien* en el siglo XV. La cartografía avanza considerablemente según se van explorando y conquistando todas las Islas y, a lo largo de los primeros siglos de la colonización europea, se incrementan recursos icónicos como vistas, planos o retratos en soportes y sistemas distintos (pinturas sobre lienzo o pared, dibujos, grabados). Estas imágenes manuales ilustran crónicas históricas (como las de Leonardo Torriani, Pedro Agustín del Castillo, José Álvarez Rixo), trabajos científicos (Barker-Webb, Berthelot, Diston) o abundantes libros de viajeros (Olivia Stone, Margaret du Cane, Elizabeth Murray). Todo este legado iconográfico, al que debe unirse una considerable cantidad de imágenes dispersas en archivos y colecciones nacionales y extranjeros, constituye el repertorio, aún no conocido en su totalidad, de la imagen de Canarias en el Antiguo Régimen.

La revolución tecnológica que introduce el siglo XIX hace posible la producción de imágenes utilizando la máquina como intermediaria, que se inicia con el daguerrotipo, el primer procedimiento fotográfico, que se usa en Canarias desde antes de 1850. Rápidamente, la fotografía se extiende por la sociedad insular con una intensidad que aumenta en los años siguientes y determina el incremento de gabinetes y fotógrafos, ya sean canarios o extranjeros, que ahora proponen una imagen más variada, perfecta y verosímil de la realidad física de las Islas, de sus gentes y sus costumbres. El interés por el medio, el descubrimiento y valoración del paisaje, es simultáneo en la fotografía y la pintura, relacionadas por miradas en ocasiones simétricas cuando no cruzando influencias.

Las creaciones de la mano y la de la máquina ejercitan así su natural sintonía y su carácter instrumental en una sociedad donde la imagen, y sus alternativas tecnológicas, ocupan con rapidez un espacio creciente en la cultura y la vida cotidiana. Este panorama se fortalece aún más con la irrupción de las *fotografías animadas* y antes de 1895, año de la presentación pública del cine en París, los canarios ya sabían por la prensa que por fin el hombre había conseguido el antiguo reto de representar el movimiento, aunque en realidad fueran imágenes que generan un movimiento aparente. Precedentes del inminente cine fueron los espectáculos visuales, popularizados en Canarias en esta segunda mitad del siglo XIX, tales como *Sombras chinescas, Panoramas,* o *Galerías Ópticas.* A las habituales vistas nacionales y extranjeras van incorporando vistas fijas de las Islas pintadas sobre cristal en sus proyecciones de linterna mágica en sociedades y locales o sobre paredes ciegas y a gran escala.

El cine anuncia su llegada al Archipiélago en junio de 1896, en concreto a la ciudad de Las Palmas y sólo un mes después de presentarse el nuevo medio en Madrid, aunque finalmente no llegó a producirse el esperado espectáculo de una compañía dramática inglesa, que iba a presentar el cine con el aparato llamado «animatógrafo», y los canarios tendrían que esperar un año más. Pero en cambio las Islas constituyeron materia cinematográfica muy pronto. Por sus especiales condiciones naturales, Canarias ha sido un espacio frecuentemente pintado y dibujado desde el siglo XIV, y fotografiado desde antes de 1850. Ahora quedaba filmarla, registrar con una cámara cinematográfica una realidad que parece más viva y palpitante, con una capacidad desconocida hasta entonces en cuanto a sensación de verdad, parecido y credibilidad.

LOS PIONEROS DEL CINE EN CANARIAS: 1896-1900

1896 es el año de inicio del cine en las Islas en dos niveles, el rodaje de un film extranjero y la compra de un aparato de proyección por un canario para ofrecer las primeras exhibiciones. En buena lógica, el primero que filmó en el Archipiélago tuvo que venir de fuera con su cámara. Ese honor parece corresponderle al francés Vincent Billard, uno de los cincuenta operadores que los hermanos Lumiére envían por el mundo con su funcional cámara multiuso para presentar su cinematógrafo y rodar nuevos films en lejanos países. De paso para Centroamérica se sabe que filma en Tenerife, en noviembre de 1896, *Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo carbón a barcos de la escuadra*, film que se exhibe en México el 14 de diciembre siguiente y que años después lamentablemente se destruyó en un incendio de la Filmoteca mexicana. No es solamente el primer film datado que se rueda en Canarias sino igualmente uno de los primeros filmados en España.

Las imágenes en movimiento no se presentan en las Islas hasta la primavera siguiente, primero en forma de proyección individual, o kinetoscopio, y en los meses inmediatos ya en sistemas de proyección colectiva, lo que apropiadamente conocemos como cine. El pionero canario es el magnífico fotógrafo palmero Miguel Brito Rodríguez (1876-1972), que abandona su profesión y explota el cine por varias Islas. Era una trayectoria habitual y lógica en esos años en todo el mundo pues la gran mayoría de los cineastas pioneros eran fotógrafos, profesionales conocedores de la técnica de la máquina que pasan fácilmente de la imagen fija a las imágenes en movimiento.

Brito ya explotaba otro aparato moderno en Santa Cruz de La Palma desde 1895, un fonógrafo, y rápidamente decide incorporarse al nuevo negocio de las vistas animadas e invertir en un proyector. Para ello viaja personalmente en su busca, aunque cambia su idea de comprar un kinetoscopio en Estados Unidos al poder conseguirlo en Cuba. Hasta ahora creíamos que el viaje de Brito a América se produjo en diciembre de 1897 para adquirir un cinematógrafo, pero en realidad fue un año antes y lo que compró fue el kinetoscopio de Edison, un sistema de proyección individual que en ese momento ya estaba superado por el cinematógrafo de los Lumiére. Brito debió llegar a La Habana en la primera quincena de diciembre de 1896, pues él mismo refiere que el revolucionario Antonio Maceo había muerto en esos días (fue el 7 del mismo mes). Por fin cuatro meses después, el 13 de abril de 1897, Mi-



AL PÚBLICO

KINETOSCOPIO EDISON

Por primera vez se exhibe en el vestíbulo del Teatro de esta Ciudad, este admirable invento: llamado por la prensa del mundo entero

LA MARAVILLA DEL SIGLO

Desde que el famoso y nunca ponderado descubrimiento del Fonógrafo, ofreció á nuestros oidos, el deleite de nuestro espíritu, con la integridad de los sonidos; ya recordándonos los vuelos de nuestras almas; ya reproduciendo las voces de nuestros queridos y articulando sus propias palabras, viene ocupando el cerebro de hombres eminentes la idea de registrar tambien nuestras acciones y movimientos, y ese es el invento que una vez realizado viene siendo el espectáculo de moda en todas las grandes poblaciones del mundo.

De este invento se puede reproducir cuantas veces se quiera nuestras imágenes animadas con el mismo donaire y gentileza con que fueron registradas y con la integridad que solo puede conseguir la fotografía.

REPERTORIO

Danza Serpentina.—Salón de Barbería.—Bronca en la taberna.—Peleas de Gallos.—Combate de Gladiadores.—Besos divinos.

PRECIO. { Una escena 20 céntimos.
Abono á cuatro escenas 50 id.

SANTA CRUZ DE LA PALMA 31 DE JULIO DE 1897.

NOTA.—Cada noche varia la escena.

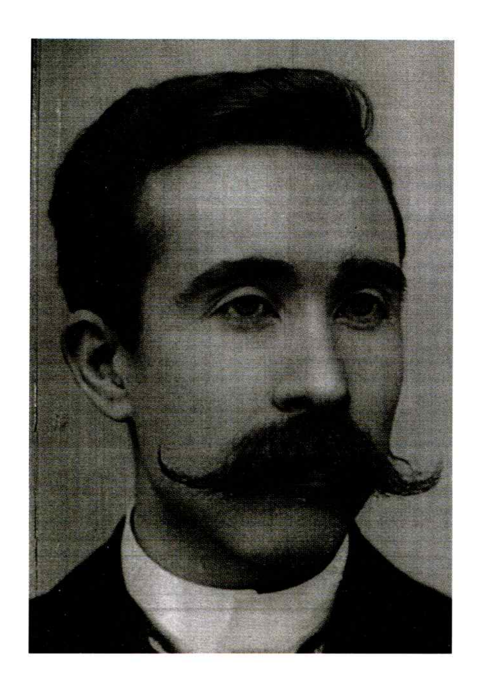
OTRA.—La inauguración sera esta noche con la Danza Serpentina y la exposición durará hasta el dia 8 del corriente excepto los días 4 y 5.

Imp. del «Diario de Avisos.»

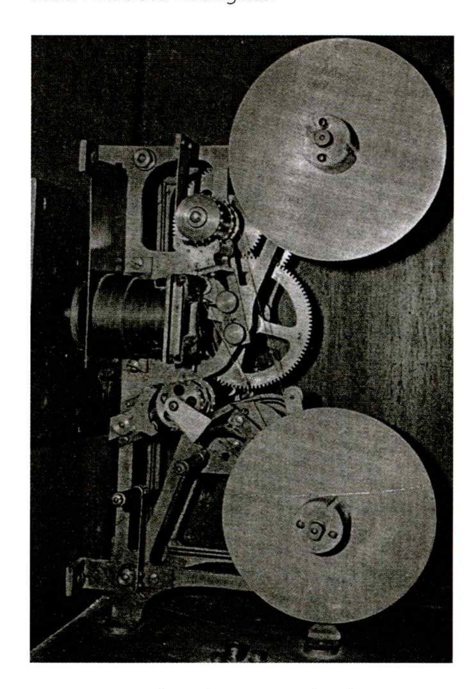
Programa de mano de una sesión de Kinetoscopio, organizada por Miguel Brito, en Santa Cruz de La Palma el 31 de julio de 1897. Foto: Real Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma.

guel Brito presentó el kinetoscopio en el Salón El Electrón, situado en la planta baja del Círculo Mercantil de Santa Cruz de Tenerife, junto a un fonógrafo y un gramófono, sesiones que traslada al vestíbulo del Teatro Guimerá. Las repite a partir del 31 de julio en el vestíbulo del Teatro de Santa Cruz de La Palma, a 20 céntimos cada escena. Entre los films que exhibía se incluyen *La danza serpentina, Bronca en la taberna, Salón de barbería, Peleas de gallos, Combate de gladiadores* o *Besos divinos*, todos de Edison.

Un problema reiterado en la prensa de fin de siglo es la persistente confusión en los variados sistemas de proyección aparecidos en los orígenes del cine, atribuyéndose erróneamente a Edison la invención de todos ellos, excepto el cinematógrafo de los Lumiére. El caso más ambiguo es el denominado kinetoscopio de proyección, nombre con que también se conoce al vitascopio de Edison, que para mayor desconcierto se anuncia asimismo como el animatógrafo patentado por el inglés Paul. Y es que en las Islas, como se hacía en Portugal, se generaliza en esos momentos el uso del término «animatógrafo» para cualquier máquina que proyectase películas. Pero en realidad era un aparato francés, el cinematógrafo Joly-Normandin que viene de Portugal traído seguramente por el empresario João Anacleto Rodrigues, que lo explotaba de forma itinerante en Madeira y Azores desde mayo de 1897, archipiélagos que junto a Canarias forman un circuito atlántico para todo tipo de espectáculos en esos años. Este aparato fue presentado a mediados de julio de ese año en la Sociedad Gabinete Literario, situada en el desaparecido Teatro Cairasco de Las Palmas, y se anuncia como reclamo publicitario que el mal llamado animatógrafo *acaba de exhibirse en Lisboa*



João Anacleto Rodrigues.



Cinematógrafo Joly-Normandin de João Anacleto Rodrigues.

y Madeira. Luego, el 30 de julio, se presenta en El Gabinete Instructivo de Santa Cruz de Tenerife. Precisamente un diario de Madeira informa que Rodrigues vendría a Canarias en julio y luego en agosto pasaría a explotar el animatógrafo a las Azores. Y al mismo tiempo, el tinerfeño Luis Zamorano obtiene del Ayuntamiento de Santa Cruz el permiso para exhibir el cine en el Teatro Municipal en la segunda quincena de julio. Las fechas y los datos coinciden: creemos que Zamorano contrató a Rodrigues aunque en la prensa, que no siempre informa de estos espectáculos, no hayamos encontrado la confirmación de la llegada del portugués. También pensamos que fue este personaje el que antes lo presenta, a mitad de julio en Las Palmas y el día 30 en la capital tinerfeña, aunque una proyección en Las Palmas en octubre posiblemente ya no sea de Rodrigues, que en ese caso tendría que haber regresado a Canarias desde las Azores. Sí sabemos que simultáneamente se explota otro animatógrafo en Las Palmas propiedad de Pablo Salichs. Estas proyecciones cinematográficas de julio de 1897 fueron las primeras en las Islas, pues las imágenes de kinetoscopio por su carácter de visión individual se entienden como precinematográficas.

Brito entendió que en este nuevo contexto el kinetoscopio no era sólo un sistema obsoleto sino también poco rentable, y decide comprar un cinematógrafo. La prensa de la época afirma que lo adquirió en Estados Unidos, pensamos que esta vez por correo. Se puede pensar por el lugar de la compra que pudo tratarse de un vitascopio, patentado por Edison, aunque lo presenta como Cinematógrafo Lumiére y proyecta sus películas. El 13 de febrero de 1898 lo inaugura en el Círculo Mercantil de Santa Cruz de Tenerife, organizando diariamente tres sesiones con una orquesta para los intermedios. El éxito le permite continuar las proyecciones en el Teatro Municipal en la segunda mitad de marzo. En un entusiasta comentario sobre las excelencias del nuevo sistema un periodista parece confirmar que el aparato es un Lumiére al señalar que es obra del «Cerebro de Europa». Como hizo con el kinetoscopio Brito lo lleva a su Isla natal, donde lo presenta a mediados de abril en el Teatro de Santa Cruz de La Palma. Entre las películas que se exhibieron conocemos *Los siete pasos de la Pasión de Jesus, Noche toledana, Llegada de un tren, Escuela de equitación, El cazador, Carnaval de París, La borrachera,* o *Lección de baile.* Creemos que también Brito tuvo que explotar su aparato en otros lugares de Tenerife y en Gran Canaria. Y que además, al ser un aparato reversible, pudo filmar vistas del Archipiélago. Pero el fracaso de público obliga a Brito a retirarse del cine y volver a la fotografía, aunque en pocos años retornará a la proyección ambulante por varias Islas y, finalmente, acabará como proyeccionista de una sala tinerfeña de reestreno, el Cine La Paz, y olvidado como tantos pioneros.

A partir del verano de 1898 y hasta finales de 1899 no hay más noticias sobre espectáculos cinematográficos. Mucho tuvo que ver el desastre de la guerra de Cuba, precisamente en julio del 98, que afecta notablemente a Canarias por el volumen de emigrados isleños y todo tipo de vínculos históricos y culturales. La llegada de repatriados a partir del mes siguiente coincide con la drástica reducción de todo tipo de espec-

táculos públicos favoritos del público (teatro, zarzuela, circo, lucha canaria o música), la desaparición del novedoso e intermitente cine, o con la vuelta de Brito a su oficio de fotógrafo y su abandono temporal de las proyecciones. Justo hasta un año después, octubre de 1899, no vuelven los espectáculos cinematográficos. La figura clave ahora es Francisco Carbonell, que el día 11 inaugura un cinematógrafo en la Sociedad Gabinete Literario de Las Palmas, con los films *El castillo encantado, Pescador en el lago, Mi-Carême, Montañas rusas en el agua, Galatea, Cochero dormido, Caballería atravesando un rio, Puerto de Marsella, Cisnes en el lago, La sal de Andalucía, Baño de negros* y *Las mariposas*. Díez días después, se instala en el vestíbulo del Teatro de Santa Cruz de Tenerife un cinematógrafo, anunciado como espectáculo de *chronophotografo y gramophono*, que pasaba films de los Lumiére. Pero es la Sociedad Santa Cecilia la que promueve la primera sala estable de proyecciones de cine en su sede de la antigua Mancomunidad Insular (hoy Parlamento de Canarias), también en Santa Cruz. Es el mismo Carbonell el encargado de explotar este primitivo cinematógrafo que inaugura el 19 de noviembre y finaliza a mitad de diciembre, aunque con problemas técnicos en la calidad de la proyección. Pasaba doce cuadros por sesión, de Lumiére o Méliès, y, además de los que presentó en Las Palmas, en el repertorio también se incluían *Corrida de toros, Llegada de un tren, Voladura del Merrimac, Paseo de Colón, Salida de los gigantes (costumbres populares catalanas), El regador regado, Baile de colores,* o *Bomberos apagando un incendio*. Carbonell vuelve a Las Palmas y el 18 de enero de 1900 inicia unas sesiones de *chronophotographo* en una casa particular.

La Sociedad Santa Cecilia inauguró otro cinematógrafo el 27 de enero de 1900, que proyecta con más nitidez que el de Carbonell. En nueve días se exhiben 36 films, en lotes de doce y en dos funciones diarias, y en febrero se presentan las denominadas Novedades Cinematográficas, programa de doce títulos que pasan en una novedosa sesión continua desde las 18.00 hasta las 22.00 horas de la noche, a 25 y 50 céntimos, y que obtienen un gran éxito. En marzo se oferta un programa muy variado, que incluye *L'Héliocinematographe, metempsicosis, fonógrafo* y *Esteroscopio automático*, y dividido en tres partes: cuadros de *fotografías animadas*, proyecciones en colores —entre ellos, varios cuadros sobre la ópera *Guillermo Tell*—, y *vistas* de Inglaterra y Rusia. También en marzo se presenta la empresa de Enríquez Prado, que trae los aparatos exhibidos en el Circo Colón de Madrid. Se ofertan tres sesiones fijas diarias, con diferente programa en cada una, y acompañadas por un piano. La Sociedad Santa Cecilia no detiene su actividad y el 31 de marzo inaugura otro cinematógrafo, práctica que seguirá durante el resto de 1900 de modo bastante intermitente. En aquel mismo mes, Pablo Salichs explota en Las Palmas un cinematógrafo en una casa particular, una de las primeras salas más o menos estables de la ciudad, que cierra en abril, reabre en julio, en agosto se instala en Gáldar y en septiembre vuelve a Las Palmas. Hacia 1902-1903 el cine logra finalmente integrarse con carácter continuo en la oferta habitual de espectáculos, gozar de una popularidad en aumento, y crear las primeras infraestruc-

turas fijas que van desarrollando paulatinamente el sector de la exhibición por la geografía insular.

Finalizamos este apartado de los pioneros con las siguientes consideraciones generales:

1) El cine se conoce y desarrolla antes de 1900 al menos en tres Islas: Tenerife, Gran Canaria y La Palma. Y el primer rodaje documentado se realiza en fecha tan temprana como finales de 1896, sólo un año después de la presentación del cine por los Lumiére.

2) Al mismo tiempo se siguieron realizando sesiones de *linterna mágica* y otros espectáculos visuales que se mantienen hasta principios del siglo XX.

3) Debe tenerse en cuenta que la electricidad se está instalando en esos años en las principales ciudades de Canarias, lo que obligó en ocasiones a utilizar grupos electrógenos portátiles para las sesiones de cine, o procedimientos como el de la *luz Drummond* que se obtiene quemando un fragmento de cal en una llama de gas atravesada por una corriente de oxígeno.

4) Si el pionero en presentar imágenes animadas es un canario, Miguel Brito, el primero que trae las proyecciones de cine es el madeirense João Anacleto Rodrigues, que asimismo presentó el cinematógrafo en Madeira y Azores. Las impulsoras del nuevo espectáculo visual son las compañías de variedades y empresas que vienen de fuera, portuguesas y españolas, aunque a comienzos del XX surgirán los primeros empresarios locales en los sectores de exhibición y distribución.

5) Las primeras infraestructuras utilizadas para el nuevo espectáculo fueron los Teatros Municipales, junto a las sedes de sociedades culturales, casas y plazas. Son estas sociedades, siempre interesadas en las novedades científicas, las que fomentaron los espectáculos cinematográficos.

6) Las intermitencias que la presencia del cine sufre en estos primeros años se explican por su entendimiento como invento curioso, una *maravilla* de la técnica, como un hito más de las proyecciones luminosas que venían de años atrás. Además, desde el punto de vista comercial las películas aún no podían competir con los espectáculos tradicionales que seguían siendo los favoritos del público.

DESARROLLO DEL ESPECTÁCULO CINEMATOGRÁFICO: 1902-1918

Desde comienzos del siglo XX el cine se va afianzando en la oferta de espectáculos en las Islas con la continua presencia de empresas foráneas, hasta que se van incorporando los primeros empresarios locales en los años siguientes, tales como Manuel Velázquez, Sixto Cabrera, Nicolás Perera, Cándido Fuentes, Ramón Baudet o Luis Zamorano. Éstos, que al principio se limitaban a contratar compañías de variedades que traían sus propios cinematógrafos, pronto adquirieron los aparatos necesarios y desarrollaron las proyecciones en los espacios existentes para espectáculos o adaptados, preferentemente ex-conventos, y en lugares públicos como plazas, alamedas o playas, en especial durante las fiestas principales de las poblaciones. También algunas sociedades privadas, instituciones docentes y cuarteles militares organizaron sesiones más o menos regulares.

A partir de 1903 se tiene que recurrir a la adaptación de lugares destinados a galleras y terreros para lucha canaria, como el Circo Cuyás en Las Palmas o el Teatro Viana en La Laguna, que incorporan el cine a sus actividades. Durante estos años y los siguientes proliferan los pabellones portátiles que proyectan cine al aire libre y que, por el riesgo de los incendios, el temor a una catástrofe y los problemas de higiene y urbanos, obligan a su regulación mediante la Ley de 1913. Junto a éstos surgen otras instalaciones fijas, también al aire libre, como el Pabellón Colón y Pabellón Recreativo, en Las Palmas, y el Salón Novedades y el Parque Recreativo, en Santa Cruz de Tenerife. Este último fue cubierto en 1912 por Baudet, cuya empresa abarcaba otros aspectos del negocio del espectáculo: *venta y alquiler de aparatos cinematográficos y películas, contratación de compañías líricas y dramáticas para estas Islas, y de números de variétés, etc., para éstas, la Madeira (Funchal) y Cuba.* Un edificio singular es el Teatro Leal de La Laguna, inaugurado en 1915, diseñado por Antonio Pintor y regalado a la ciudad por el rico filántropo Antonio Leal. Pertenece al tipo de teatro tradicional pero desde sus comienzos, pese a mantener el habitual carácter heterogéneo en la programación de sus espectáculos, funciona más como cine que como espacio teatral y de variedades. Tras ser amenazado con el derribo en los años setenta, ha sido recientemente restaurado pero aunque mantiene su carácter de espacio multicultural ha perdido su condición original de cinematógrafo. Constituyó, junto al Parque Recreativo de Santa Cruz, la sala más dinámica de la Isla durante el período mudo gracias a la políti-

ca exhibidora que lleva su empresario, Juan de la Cruz, y su gerente y animador, el cineasta José González Rivero. En esta segunda mitad de la década se consolida la construcción de cinematógrafos en las poblaciones más importantes de las Islas o la habilitación de espacios en desuso para las proyecciones, en especial antiguos conventos desamortizados.

El cine se va convirtiendo en un espectáculo cada vez más arraigado en la sociedad canaria, sobre todo desde 1906, y la prensa es buen testigo de este avance con su creciente interés por el fenómeno cinematográfico (informaciones, textos, publicidad, fotos), debiendo destacarse la desigual consideración del cine como nuevo arte y las influencias que este revolucionario medio de comunicación podía suscitar, preocupación que se manifiesta en las continuas referencias a las relaciones entre el cine y la educación o el cine y la moral. Otro ejemplo de la atracción por el cine es la aparición de los primeros aparatos caseros, en realidad el primer cine en casa precursor del contemporáneo *home movie*, como el Proyector Kok de Pathé en 1915 o la gran difusión posterior del popular Pathé Baby en los años veinte y treinta.

Es muy posible que aparatos cinematográficos tuvieran ascendente presencia entre la colonia extranjera, básicamente alemanes e ingleses, que desde el cambio de siglo pueden estar empezando a rodar sus films de las Islas donde los cultivos, en especial el plátano, el comercio y los paisajes son los motivos que alcanzan mayor atención. A lo largo de los años estos temas se constituirán en un tópico *leit-motiv* iconográfico de una tradicional manera de ver documentalmente a Canarias y, por lo tanto, de entenderla más como un territorio a explotar que como un espacio a cuidar y fomentar. Asimismo, las numerosas expediciones científicas que llegan a las Islas rumbo al continente africano comienzan a incorporar el cine a su método de trabajo rodando paisajes y temas insulares, en especial ingleses y alemanes.

Aunque las fuentes no suministran información precisa sobre los primeros rodajes realizados por canarios, éstos parecen surgir casi simultáneamente a la llegada del cine siendo tal vez el mismo Brito el pionero en registrar imágenes en movimiento. Los primeros films canarios conocidos están filmados en 1906, momento que coincide con el afianzamiento del espectáculo cinematográfico en las capitales y su extensión por otras poblaciones canarias. En Las Palmas surge un cineasta que estrena nada menos que dos films documentales en aquel año, otro pionero llamado Francisco González Padrón. Por sus títulos, *La procesión del Corpus* y *Lucha canaria*, se advierte un interés por registrar hechos señalados de la cultura insular, una fiesta religiosa de impacto en la ciudad y un juego tradicional de fuerte arraigo popular.

El camino de los operadores Lumiére lo siguen nuevas y potentes compañías francesas como Gaumont, que filma en Canarias a finales de la primera década del siglo. Un acontecimiento de tanta potencia visual como la erupción del Chinyero, en 1909, fue registrado por la cámara fotográfica (Maximiliano Lohr) y la cinematográfica (la compañía francesa Gaumont). El film *La erupción del volcán de Chinyero* (*Derniére éruption volcanique à Tenerife*) se estrena al año siguiente, junto al deno-



Juan de la Cruz Martín.

minado *Viaje a través de Tenerife* (*A travers l'île de Tenerife*). Este último film, junto a otros documentales Gaumont del mismo momento rodados en Gran Canaria (*Voyage aux Îles Canaries, Habitations troglodytes aux Canaries*), constituyen el material cinematográfico sobre las Islas más antiguo que se conoce así como importantes documentos históricos y antropológicos.

Pero el primer intento de establecer una industria cinematográfica local será obra de José González Rivero, un joven cubano hijo de emigrantes isleños que hacia 1900 llega a Tenerife con 14 años. Representante comercial y fotógrafo, ya proyecta *vistas regionales* en 1914, en La Laguna, ciudad donde se instala. Al año siguiente adquiere su primera cámara de cine y realiza sus primeros contactos con la creación de imágenes cinematográficas, pero su plena dedicación al sector de la exhibición retrasa unos años su idea de promover una industria profesionalizada. En este período, correspondiente al momento de la Gran Guerra, el cine ya es el primer espectáculo en las Islas.

LOS AÑOS DORADOS: 1920-1936

EL CINE, PRIMER ESPECTÁCULO

Como en todo el mundo, los años veinte constituyen uno de los momentos más brillantes de la historia del cine, una auténtica edad de oro del arte mudo a todos los niveles. Desde comienzos de la década se incrementa el interés y protagonismo del cine en la sociedad insular, en especial desde 1925, y se inicia un periodo de gran expansión que dura hasta 1936, construyéndose nuevas y más modernas salas y fijándose la industria de representación y distribución de películas con el notable aumento de empresarios, auténticos motores de este desarrollo. Desde esta década, las salas de cine son ya una exigencia de la ciudad moderna y sus diseños son obra de los más importantes arquitectos locales, tales como Miguel Martín, Eduardo Laforet, Antonio Cardona y Rafael Massanet, en Gran Canaria; o Antonio Pintor, Domingo Pisaca y José Blasco, en Tenerife.

En este momento empiezan a formarse los circuitos de exhibición, controlada por empresarios como Juan Torres Fleitas, Elena Bosch, Domingo Hernández Santana, Rafael Caballero, Gregorio Jiménez, Manuel Marrero, Jaime Mola o Alfredo Wood, en Las Palmas; Ramón Baudet, Luis Zamorano, Juan de la Cruz, Francisco Marrero, Antonio Topham, Antonio García García, Samuel Nixon o Julián Laserna, en Tenerife; y Silvestre Carrillo o Fernández Guerra en La Palma. Algunos de ellos llegaron a extender su cadena de salas por varias Islas, siendo pionero el empresario tinerfeño Ramón Baudet con la compra del Circo Cuyás de Las Palmas en 1928 y el Teatro-Circo Marte de Santa Cruz de la Palma en 1931, o posteriormente el Circuito Marrero que, hasta finales de los setenta, controló más de veinte salas en tres Islas diferentes.

En 1924 se regula la exhibición y se exigen exámenes a los operadores de los cines para ejercer su trabajo, cuya licencia concedía el Gobierno Civil de cada provincia canaria. También surge el concepto de cines de estreno y reestreno, así como el exitoso cine de barrio, hoy tristemente desaparecido. En esta década cada capital cuenta con unas nueve salas, y el cine sigue su extensión por los pueblos con nuevos locales. La bondad del clima permite la amplia difusión del cine al aire libre en patios, plazas o campos de deportes, y las proyecciones cinematográficas se generalizan asimismo en sociedades culturales y colegios. Buen testi-



Romualdo García de Paredes.

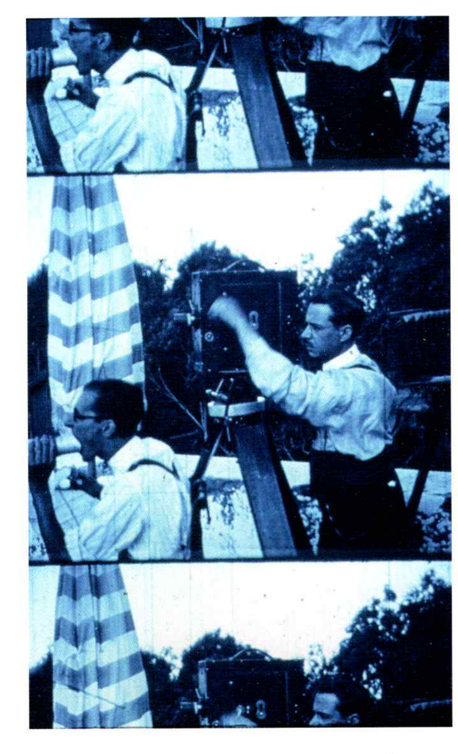
monio de la importancia y penetración del cine es un dato bien relevante: en seis meses de 1929, las seis principales salas de Las Palmas recaudaron 316.000 pesetas pagadas por un número similar de espectadores, una media de dos mil diarios.

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN LOS AÑOS VEINTE

La más sólida alternativa a la posibilidad de una industria la ofrece Rivero en esta década, que en 1921 adquiere una nueva cámara de cine e inicia un sistema de producción que dura ocho años, abarca nada menos que 34 proyectos y se divide en dos etapas bien diferenciadas. En un primer momento, entre 1922 y 1925, Ediciones Rivero se vertebra en torno a un método fijo y más fácil para un hombre que trabajaba solo y ejecutaba todo el proceso creativo del film: realización de noticiarios y documentales. Los primeros los englobó en su *Revista de Asuntos Tinerfeños*, miscelánea de informaciones sobre la Isla que tuvieron gran aceptación, de las que llegó a estrenar ocho que numeró correlativamente. En este periodo Rivero aborda la realización de once documentales, aunque solamente estrenó cuatro de ellos (*Excursión tinerfeña a la Isla de la Madera* —su primer rodaje fuera de Canarias—, *Llegada del raid aéreo Larache-Canarias* —curioso montaje de las imágenes aéreas de Leopoldo Alonso y las filmaciones de Rivero en tierra—, *Excursión al Pico de Teide* —registro de imágenes con el fotógrafo Benítez— y *Sanatorio* —reportaje publicitario sobre la clínica Rodríguez López, de Santa Cruz de Tenerife—). Su primer rodaje, tras la experiencia pionera y poco afortunada de las vistas de Semana Santa unos años antes, tiene un título sintomático, *Tenerife*, proyecto que permanece inacabado y que podrá completar años después. Otros proyectos se rodaron pero terminaron por aprovecharse en los noticiarios (*Fiestas del Cristo 1922* —uno de sus temas favoritos, que filmó en varias ocasiones—, *Excursión a la nieve*, o su ambicioso fresco *Canarias*). Por último, su serie de documentales sobre ciudades canarias únicamente se presentaron al público en forma de avances o *tráilers* (*Santa Cruz de la Palma, Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife*).

El salto hacia un nuevo sistema de producción y el establecimiento de una industria, lejos de planteamientos *amateur*, se maduran a lo largo de 1925 y junto a algunos socios, en especial el entusiasta Romualdo García de Paredes, se crea la Sociedad Rivero Film. Tras diversas deserciones, Rivero y García de Paredes se quedarán solos en la nueva compañía. El primer proyecto que acometen es un atrevido largometraje de ficción, sin relación alguna con los demandados asuntos canarios, que pertenece a la tradición de los films de serie y que comienzan a filmar a principios de 1926. *El ladrón de los guantes blancos*, historia del robo de un collar que transcurre en Londres, es el primer largometraje conocido rodado por canarios y una valiente apuesta por una necesaria consideración artística e industrial del cine. Lo codirigen Rivero y García de Pa-

redes, que también escribe el guión —lleno de retóricos e irónicos rótulos— e interpreta al detective Tom Carter, personaje principal que persigue al *malvado Encapuchado.* Contando con un sólido plantel de actores (como Angelina Navarro, Antonio Varela o Guetón Rodríguez Melo) y una historia llena de peripecias, obtienen excelentes resultados. Destaquemos su preciso sentido narrativo, el uso de los virados de color, la ambientación «inglesa», la magnífica fotografía de Rivero, ciertas composiciones de personajes, o el gran sentido profesional que evidencia el conjunto. Estrenada en el otoño de 1926 con bastantes apoyos desde la prensa, no fue un proyecto comprendido, y el menos adecuado para una sociedad ávida de expresiones culturales de asunto regional. Pero la Rivero Film lo tenía claro, sus dos próximos proyectos seguían siendo films de género, *El amuleto de los Vails*, que no se rodó, y *El hombre negro*, que codirigen su guionista, el escritor y militar Eduardo Diez del Corral, y García de Paredes, aunque solamente se filmó una parte que se estrenó como *tráiler* en 1928.



Rivero y García de Paredes durante el rodaje de *El ladrón de los guantes blancos*, 1926.

Los intentos de la Rivero Film de realizar cine argumental, de ficción, terminan definitivamente con la marcha de García de Paredes y la ausencia de socios. José González Rivero vuelve a quedarse solo y desde 1927 hasta 1930, cuando se retira del cine, volverá a su método anterior y seguirá luchando para conseguir ayudas oficiales de las administraciones canarias. En estos años sólo rueda una revista, la octava y última, pero realiza y estrena nueve documentales y es el operador de gran parte de *La hija del Mestre.* Debe destacarse *Viaje del Presidente del Consejo de Ministros a Tenerife*, documental que intercalaba paisajes de la Isla con la visita de Primo de Rivera en 1928, que la vio en privado en Madrid proyectada por Rivero al año siguiente, cuando el cineasta viaja a la Península para estrenar su querido proyecto *Tenerife*, iniciado en 1922, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Rivero filma en Cataluña, Castilla, Galicia y Andalucía, y con ese material monta dos películas, *Excursión a Madrid* y *Exposición de Sevilla*, estrenadas a su regreso en el otoño de 1929. Al mismo tiempo, utilizando materiales de sus rodajes por las Islas, elabora especialmente para su tierra natal, la Isla de Cuba, la película *Islas Canarias*, que se estrena el mes de diciembre en un cine de La Habana. Sus últimos trabajos tienen que ver con los tiempos pioneros de la aviación, sobresaliendo *Llegada y bautizo del malogrado avión «Tenerife»*, documental de 1929 marcado por el trágico accidente que destruyó el aparato a su regreso a Alemania. El último documental de Rivero, *Fiesta del Cristo en La Laguna*, recoge uno de sus temas preferidos y que más veces fotografió y filmó. Apartado del negocio cinematográfico desarrolla una breve carrera como concejal durante los primeros años de la República adscrito al Partido Republicano Radical Socialista, hasta su trágica muerte en 1933 provocada por un disparo realizado por un fascista en extrañas circunstancias.

El discurso oficial sobre la creación cinematográfica es casi inexistente, o digamos mejor que sólo existe un discurso: el cine interesa como instrumento de propaganda, como promotor de la industria tu-





Cartel y fotograma del film *El ladrón de los guantes blancos*.

Antonio Varela.

rística, con el objetivo de que Canarias se conozca fuera y vengan muchos turistas. Es la misma función de reclamo que desde décadas antes ya cumplía la fotografía con la tarjeta postal. Pese a ello, tampoco se estimula a los cineastas o se apoyan sus documentales que podían servir cumplidamente esa promoción publicitaria. A este mismo espíritu responden algunos documentales de Rivero, quien precisamente justifica su valor como catapulta de la propaganda de las Islas cuando solicita subvenciones oficiales. La propuesta del empresario cinematográfico Juan de la Cruz al Cabildo de Tenerife para ayudar a la Rivero Film se reconvierte en la insólita convocatoria de un concurso de argumentos de asunto regional. Pese a presentarse nada menos que

doce, algunos de conocidos escritores (Eduardo Díez del Corral, Alfredo Fuentes, Antonio Ribot, Juan Franchy, Antonio Martí o Pedro Pinto de la Rosa), un incompetente Jurado declara desierto el concurso en el verano de 1927 y desecha así una oportunidad histórica. La polémica que se originó desvela uno de los episodios más miserables de nuestra reciente historia cultural y la posibilidad de fomentar la industria cinematográfica sufrió con este fracasado concurso una estocada de muerte. Por contraste, muchos peninsulares o extranjeros que llegaban a las Islas destacaban inmediatamente sus especiales y muy favorables condiciones para la instalación de esa industria, tradición que se mantiene hasta la actualidad. Esas virtudes las explicó de forma lúcida el inglés William Sperling en un artículo de 1927 (*La cinematografía en Canarias*) que tuvo mucha repercusión al ser publicado en la prensa de las dos capitales.

Paralelo es el esfuerzo de Francisco González González, que en 1926 funda la Gran Canaria Film, breve intento de crear una productora en la ciudad de Las Palmas que sigue el modelo de la Sociedad Rivero Film. Pensamos que González puede ser familiar de Francisco González Padrón, el pionero que filma en 1906, y que en estos veinte años tuvo que realizar más actividad fílmica (por ejemplo, tal vez la desconocida película *Odio de razas*, que se estrena en 1925 y en la que intervienen "distinguidos jóvenes y señoritas de Las Palmas"). El interés por la ficción parece predominar en la política de la productora, que contaba con estructuras consolidadas como un grupo de socios, actores (Antonio Pulido, Mª Luisa Padrón, Francisco Quintero, Teresa Fanjul), escritores (Agustín Millares y Claudio de la Torre), o el pintor Néstor Martín Fernández de la Torre. A comienzos de 1927, Francisco González dirige *Solo en el mundo*, film de asunto regional que no se termina. El principal trabajo de la empresa fue la adaptación que el mismo González realiza de una conocida zarzuela de Santiago Tejera, *La hija del Mestre*, drama marinero de amores prohibidos y trágicos que dirige el escenógrafo Carlos Luis Monzón, propuesto por Néstor tras rechazar dirigir el film. No casualmente Rivero aparece colaborando con el proyecto: asesora, va realizando el montaje junto a González (que también es productor, guionista, actor y seguramente co-director no acreditado) y, desde finales de 1927, es el nuevo director de fotografía de la película hasta su terminación en la primavera de 1928. Esta importante obra, que muestra sus virtudes en nuevas visiones, representa la mejor y prácticamente única propuesta de un cine regional, de temática canaria, en sintonía con la predominante cultura regionalista en todos los ámbitos artísticos (como la novela regional, la arquitectura y pintura regionalistas, la fotografía costumbrista o las Fiestas de Arte). Pese a su éxito, el film no salvó a la Gran Canaria Film que desaparece y aleja la implantación de una industria local. El concurso de guiones de asunto canario o los proyectos de Rivero, como su historia de un caudillo guanche, fueron iniciativas fracasadas que, sin duda, hubieran ayudado a fortalecer la presencia industrial de la producción cinematográfica. Pero la sociedad no lo entendió así y, pese a las reiteradas peticiones de cineastas cana-



Francisco González, José González Rivero y Francisco Quintero, en el rodaje de *La hija del mestre*.





Fotogramas del film *La Hija del Mestre*. Filmoteca Canaria.

rios, nacionales y extranjeros, las ayudas que se conceden para algún rodaje son muy contadas.

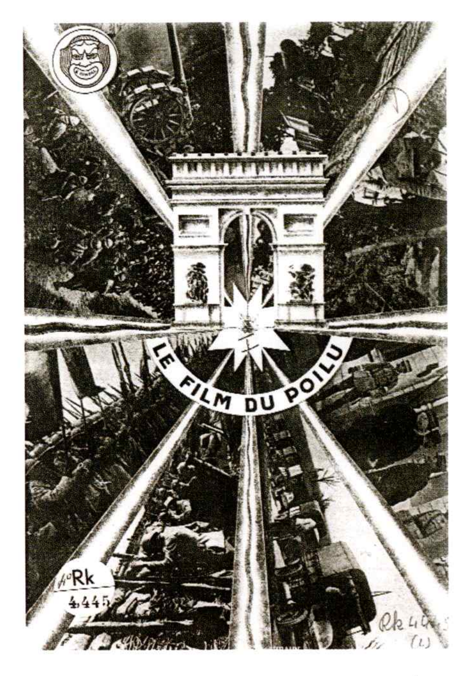
La presencia de rodajes extranjeros es mayor en esta fecunda década, sobre todo *travelogues*, o films de viajes utilizados como propaganda sobre Canarias para los turistas. Algunas películas de ficción comienzan a utilizar las Islas como decorado de sus historias, como la serie inglesa *En el silencio de la tormenta* en 1921 o *Los aventureros del mundo*, que la Atlantida Film de Berlín rueda dos años después en Las

Palmas, Tenerife y zonas del continente africano, en dieciocho partes. Las experiencias documentales presentan variados registros: un reportaje sobre los cultivos realiza una productora sueca en 1920; el mismo año, el film inglés *Tenerife*, trabajo pintoresco presentado por Visual Education y realizado por L. W. Lyde, profesor de Geografía de la Universidad de Londres; el alemán Hans Schomburgk filma unas polémicas imágenes de Santa Cruz de Tenerife en 1923, que Rivero denuncia; la expedición al Teide de los doctores alemanes Jupitz y Gaetzner en 1926 se filma en varios miles de metros; el viaje africano de André Gide y Marc Allegret originó *Voyage au Congo* (1926) que incorpora su escala en Canarias al comienzo de la película; en el verano de 1927 (año especialmente importante en la historia del cine en Canarias) trabajan los operadores portugueses Lomelino, Oruelas y Eivas, aunque se frustra el proyecto de rodaje de la Babi Film Mallorca; y un año después, la Doring-Film-Worker alemana rueda documentales por encargo de la armadora Norddeutscher Lloyd. También el alemán Otto Auer es otro fotógrafo que se interesa por el cine. En 1927 rueda un film de dos mil metros sobre Tenerife y su proyecto para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, políticamente apoyado por la Comisión encargada, rivalizó con el de Rivero y creó una fuerte polémica. Como caso excepcional, Auer (concretamente su operador, Enrique Appenhagen) y Rivero filmaron al mismo tiempo su película de la visita de Primo de Rivera en 1928. Los intereses de Auer estaban en el mercado alemán, donde envía sus fotos y películas con fines de promoción turística. A finales de esta década y durante los años treinta muchos viajeros integrantes de expediciones científicas alemanes de paso para Africa, hacen escala y filman en Canarias, como el mencionado Hans Schomburgk, Otto Schulz-Kampfhenkel, Colin Ross, Berthold Kromer… El determinante peso del turismo facilita la incorporación de compañías publicitarias que filman reportajes para vender las Islas en los países europeos.

Por la espectacular y especial geografía de las Islas quedaba el reto de registrar Canarias a vista de pájaro. En los inicios de 1924, el operador Leopoldo Alonso filmó a las Islas por vez primera desde el aire. Venía en la expedición de Ramón Franco, el *raid* Melilla-Canarias, y sus cámaras fotográfica y cinematográfica estaban instaladas en el hidroavión que realizó este vuelo pionero. Años después Adalberto Benítez fotografiará desde lo alto a Tenerife y La Palma, y también filma al Teide desde un avión entrados los treinta, así como el desconocido cineasta palmero Emilio Carrillo registró las cumbres de su Isla, donde también rodó en 1930 la canonización de la Virgen de las Nieves y mucho otro material que aún se conserva en Santa Cruz de La Palma.

El cine es también un arte de gente en movimiento que, por razones distintas, se traslada de un país a otro. En estos años y los siguientes algunos canarios intervienen en otras cinematografías europeas y americanas. El escritor orotavense Alfonso Ascanio Poggio crea en 1923 nada menos que una productora en París, la Consortium Central, que produce hasta una treintena de películas a lo largo de esta década. Especial

resonancia tuvo *Le film de Poilu* (*Cinco años de la vida de un francés movilizado*), basado en su novela *Muñecas de París*, que en 1928 realiza en colaboración con André Boghen. La activa Asociación Canaria de La Habana produce varios films para divulgar su labor (*Canarias*) y los valores de Cuba, y algunos de ellos se estrenaron en las Islas, como *Asociación Canaria en Cuba, Cuba isla del sol* y *Un rincón canario*, que los presenta en Icod el indiano Manuel González Martín. Ironías del destino: en estas sesiones del otoño de 1927 interviene el pionero Miguel Brito, sobreviviendo como proyeccionista. Film más ambicioso es *Con los ojos del alma* o *La fiesta de la Candelaria*, que en diez rollos mezclaba una adaptación de *Marianela*, de Pérez Galdós, y un documental sobre la fiesta canaria de la Asociación. Obtiene un gran éxito en Cuba y llega a Las Palmas en 1929, reestrenándose en el homenaje a Galdós de enero de 1931. Mencionemos también al actor canario Javier Rivera, galán en muchas películas españolas de los años veinte; al cantante José Pulido, que trabaja en Hollywood en los albores del sonoro; o a la actriz Pituka de Foronda, que debuta en el cine cubano en 1937 y es hija de la escritora tinerfeña Mercedes Pinto, autora de la novela antimachista *Él*, posteriormente adaptada al cine por Luis Buñuel en México.



Cartel del film *Le film du Poliu*, estrenada en España como *Cinco años de la vida de un francés movilizado*

Tras decretarse en 1927 la desafortunada división provincial, a Canarias le correspondía mandar dos películas a la Exposición Iberoamericana de Sevilla. El proyecto de Tenerife lo acomete finalmente Rivero casi en solitario, que estrena y presenta personalmente en el Casino de la Exposición su film *Tenerife* en el verano de 1929. La provincia de Las Palmas abordó el proyecto de otra manera, pues no se cuenta con la Gran Canaria Film sino que a finales de 1928 se llega a un acuerdo con la compañía Atlántida Film de Madrid, cuyo gerente era canario, para rodar el documental sobre la provincia oriental como primer proyecto de la compañía en las Islas. El operador es el afamado Carlos Pahissa, que llega en abril del 29 y que comienza a filmar en Gran Canaria y continúa en Lanzarote y Fuerteventura.

EL TRIUNFO DEL CINE SONORO: 1930-1936

Las dos capitales canarias conocen el cine sonoro en el otoño de 1930. El completo triunfo del nuevo sistema llevó un proceso de dos años y su irrupción fue un acontecimiento decisivo que llegó a suponer en ese tiempo un cambio radical en el sentido de la percepción que los canarios tenían de la imagen cinematográfica, y por lo tanto, en la calidad y variedad de la información que recibían. En realidad siempre hubo sonido en las películas mudas, pero monopolizado por la música que en directo tocaba un pianista y, en menos ocasiones, una orquesta, o también utilizando aparatos musicales como fonógrafos y gramolas para ambientar las proyecciones.

El sonoro lo presenta en Canarias la empresa de Ramón Baudet empleando el sistema español Orpheo, primeramente en su cine de Las Palmas, el Circo Cuyás, el 27 de Septiembre de 1930; y el 9 de octubre

en su principal cine de Santa Cruz de Tenerife, el Parque Recreativo. El programa incluía el cortometraje de dibujos animados, *Danza macabra* (*The Skeleton Dance*, Walt Disney, 1929), y la película alemana *Troika* (Vladimir Strizhevsky, 1930). Pero la escasez de material y los continuos problemas técnicos que interrumpían las funciones obligan a algunos cines a proyectar todavía films mudos. En consecuencia, la exhibición de películas sonoras fue intermitente en estos primeros tiempos hasta que dos años después, a finales de 1932, el cine mudo ya estaba casi desterrado de las salas.

La introducción del sonoro obligó a los empresarios a cambiar la estructura y equipamiento de sus salas. Pero el proceso fue largo y duro, lleno de dificultades técnicas que agravaron algunos sistemas de sonido de escasa calidad. Así vemos que en cuatro años, entre 1929 y 1932, se produjeron muy diversas modalidades de exhibición del sonoro: películas con sonidos y efectos; películas sonorizadas, sin diálogos; película estrenada sonora en Madrid y muda en Canarias; película sonora un día y muda al siguiente; películas en versión original sin subtítulos (como *El ángel azul*); películas en versión original un día y dobladas los otros; películas con diálogo doblado al español; películas con subtítulos (llamados entonces «letreros transparentes»); o películas en español, que incrementan su número a partir de 1932. Se generaliza el uso de la impresión sonora sobre banda, aunque algunos cines instalan también el sistema de discos en sus equipos sonoros.

Este caos en la exhibición provocó que la resistencia al sonoro fuese considerable, incluso ocasionó problemas muy interesantes en el ámbito de la propia industria entre los grandes empresarios de las salas canarias. Frente a uno que impone el sonoro, otro se resiste y lucha por el mudo, aunque pronto los hechos le obligan a sonorizar sus salas. Asimismo la rivalidad llega hasta el sistema de sonido utilizado, en especial entre el español Orpheo Sincronic y el estadounidense Western Electric, que es mejor y el más generalizado en las salas isleñas y que va desplazando poco a poco a otros aparatos como el Bauer o el Vitavox Electric. Ese debate se plantea también entre los intelectuales que, en sintonía con lo que ocurre en la Península y otros lugares, se posicionan fervorosamente a favor de una u otra opción. E1 rápido triunfo del cine sonoro termina con la polémica y con el cine mudo.

Coincide con ese debate mudo/sonoro un espectacular desarrollo de la industria del cine en las Islas, que continua manteniendo su liderazgo en la oferta y consumo culturales. Asi, en 1935 existen 35 empresas de distribución de películas en Las Palmas, donde se concentran las sedes principales de las distribuidoras, cubriéndose la otra provincia con sucursales en Santa Cruz de Tenerife ciudad donde solamente la Metro Goldwyn Mayer tenía su sede central en las Islas. Se abren numerosas salas, la competencia estimula la aparición de circuitos de salas de reestreno («locales de reprise»), se hacen grandes inversiones en publicidad en prensa, se multiplican los lanzamientos y reclamos publicitarios (además de los habituales, carteleras en calles y establecimientos públicos, carrozas, hombres-sandwich…), aumenta la recepción del público,

se cimenta una crítica cinematográfica en la prensa, y en la programación se reducen considerablemente las variedades de los cines en beneficio de las películas. Entre las nuevas salas de estreno sobresalen los vanguardistas diseños racionalistas en Las Palmas de los cines Cuyás y Rialto, de Miguel Martín Fernández de la Torre; y del Royal Victoria, realizado por el arquitecto José Blasco en Santa Cruz. La penetración e influencia del imaginario cinematográfico en el tejido social se hacen bien patentes en convocatorias como las elecciones de Miss Torrecine, en Las Palmas, o de la Shirley Temple isleña, en Tenerife; o en los agudos y divertidos poemas de Nijota (Juan Pérez Delgado) publicados regularmente en la prensa.

El régimen de exhibición comprendía dos o tres funciones diarias. El horario que se establece en estos años se mantiene varias décadas, pero siempre diferente en ambas capitales. Las Palmas optó por tres funciones, a las 17.00, 19.00 y 22.00 horas; y Santa Cruz a las 18.30, 20.30 y 22.30. Además se programaba una matinée infantil los domingos y festivos. En otras poblaciones importantes se celebraban dos funciones diarias, a las 19.00 y 22.00; y en los pueblos, una función y no todos los días. Los programas dobles son habituales en la provincia de Las Palmas, y curiosamente inéditos en Santa Cruz. El reclamo de espectadores se hace también con precios especiales en días señalados, como el lunes de moda o la sesión fémina de los jueves. Los films se suelen estrenar primero en Las Palmas y luego pasan a Santa Cruz de Tenerife, y más de una vez el éxito de un film en la capital grancanaria se usó como gancho publicitario en la otra Isla.

En estos años iniciales del sonoro se produjo en Las Palmas un acontecimiento tecnológico de trascendental importancia: la invención de un sistema de cine en relieve o 3-D, otro episodio ignorado en las historias del cine y que reclama su justa apreciación. El invento lo patenta el ingeniero Luis Junco Toral en 1932, con el que habían colaborado Bernardo Monzón y Leopoldo Soto (patente 138934). En 1935 publicaron en Las Palmas las características de su sistema (*Proyecto de explotación de un sistema de Cinematografía en relieve*), que básicamente consiste en unos discos giratorios con filtros de colores que para la visión de las imágenes en tres dimensiones exigen el uso de gafas también coloreadas, y crearon la Sociedad Relieve Films. Incluso, representantes de la Paramount se trasladan a Las Palmas, interesados en el sistema, y se llevan una copia. El resto es misterio: ¿aprovecharon los posteriores sistemas de 3-D las ideas de Junco?

El período republicano estimuló el uso social del cine, tanto empleando las salas como espacios para actos diversos singularmente políticos (asambleas, mítines) como las proyecciones de films para recaudar dinero con fines de ayuda social. Colectivos como Solidaridad Obrera o las mismas empresas de los cines organizan funciones para socorrer a los obreros en paro y con pases gratuitos para sus hijos, como ocurrió en la gran huelga de 1934 en Tenerife. Durante el breve Frente Popular se produce una iniciativa de mayor alcance procedente de la misma industria. La distribuidora Cifesa ofrece su colaboración para remediar el

paro organizando el «Día del Obrero Parado», aportando la recaudación de un día en todos los cines. Empieza en Gran Canaria a fines de mayo de 1936, y luego se aplica la idea en Tenerife promovida por el delegado regional de la compañía, César Dumont, que además cede gratis las películas. Poco duró esta solidaria contribución pues apenas un mes después se produce la rebelión del general Franco y el inicio de la Guerra Civil, aunque los franquistas siguieron utilizando el cine para sus fines benéficos.

Paradójicamente el estado republicano no supuso el régimen de libertades esperado y la censura siguió actuando, sobre todo en films de contenido ideológico militante. De todos modos se recuperan muchas películas prohibidas por la dictadura de Primo de Rivera y los Gobiernos Civiles canarios van dando a conocer los títulos de los films que son finalmente autorizados. Un fenómeno de esos años es la aparición de los cuerpos desnudos en la pantalla, estrenándose varias películas con desnudos que siempre se definen como limpios y morales en la publicidad. El desnudo se presenta como artístico (*Las mil y dos noches*), autorizado solamente para señoras (*Desnudismo integral*), atrevido pero no amoral (*Extasis*, que lanzó a Hedy Lamarr en 1933), perturbador (*El misterio de los sexos*), o simplemente moral (*Elyssia. En el país de los desnudistas*, que la Asociación de Padres de Familia intentó prohibir en Las Palmas). La censura contribuye a mitificar aún más el cine soviético con su pertinaz prohibición de muchos films claves. Aprovechando la expectación que había por ver esa casi fantasmal cinematografía se utiliza el simulacro de estrenar películas no rusas como rusas. Así la primera película sonora estrenada en las Islas, *Troika,* se presenta como film soviético, cuando en realidad es una película alemana con tema ruso. También *Volga Volga, Tarakanowa* o *La muchacha del Volga,* estrenadas entre 1930 y 1931, se publicitan como películas rusas, pero todas son alemanas. El caso más reiterado de represión lo sufrió la famosa *El acorazado Potemkin*, que sí es soviética y que desde 1932 distribuye Tenerife Films, aunque la censura no permite su estreno en las Islas hasta 1936. Esta empresa de distribución de películas pertenecía a Cosme Peña, personaje singular y polifacético de estos años de la Segunda República, que además diseña lanzamientos publicitarios de films y otros productos; pinta un telón para una película de Greta Garbo en el Parque Recreativo; o decora el Teatro Topham en el Puerto de la Cruz.

Uno de los episodios más escandalosos de la censura republicana en todo el estado español ocurrió en Tenerife, cuando la revista *Gaceta de Arte* organizó el estreno del mejor film surrealista, *La Edad de Oro*, que era otra actividad paralela a las conferencias y la excepcional exposición surrealista de 1935. La copia fue prestada por Buñuel y traída a la Isla por André Breton. Se entendía que su estreno era un acontecimiento cultural y por ello se publicitó varios días en la prensa con anuncios que generaban expectación, además el pintor Luis Ortiz Rosales realizó un espléndido cartel de la película, y el periódico *La Tarde* la distinguió como *el documental poético más importante que ha venido a Canarias.*

Pero como ocurrió en París cinco años antes, la enorme presión de los grupos de derechas (Obispado, colectivos católicos, el periódico *Gaceta de Tenerife*) fuerzan la prohibición de su pase en el Cine Numancia y, como también hicieron los surrealistas franceses, los miembros de *Gaceta de Arte* publicaron su manifiesto en la prensa y un texto en su revista defendiendo la película en el llamado *pleito surrelista*, su acto de compromiso político más importante y con el que alcanzaron el mayor grado de fricción con la moralista y reaccionaria sociedad santacrucera.

El 14 de junio de 1935, el gobernador civil suspende por segunda vez la pretendida exhibición del film de Buñuel para el domingo 16, pese a estar autorizado por la censura estatal, y que, por lo tanto, fue prohibido dos veces en doce días. El ambiente sumamente hostil explica que se persiguiera con tanta saña *La Edad de Oro*, en un momento donde todo lo que suene a sexo, anticatolicismo, comunismo, obrero o masonería, es un tabú. Un tercer paralelismo con el escándalo provocado por el film en París fue la discusión en el Congreso sobre su prohibición, a través de una moción presentada en Madrid por el diputado canario Elfidio Alonso que no tuvo mayor repercusión. Un año después de esta gran polémica, y gracias a las libertades que trajo el efímero Frente Popular, la película se estrena en pase privado un domingo por la mañana de mayo de 1936 en el Cine Numancia presentada por Domingo Pérez Minik. Pero de forma insólita luego se exhibe comercialmente en el Cinelandia de La Cuesta el 21 de mayo. Dos días después se pasa en otro cine de barrio, el Cine Toscal de Santa Cruz, el *magnífico documental surrealista*. Indistintamente la publicidad advierte a *aquellas personas de sentimientos religiosos y de espíritu conformista, precaución ante esta película*, pero también resalta su carácter de obra revolucionaria al calificarla como *la más dura censura contra el estado de corrupción actual*. Esta explotación comercial de la película es insólita en todo el mundo en los años treinta y nunca fue conocida ni por el productor, Charles de Noailles, ni por Buñuel, quienes tras los sucesos de París acordaron guardar el film y solo exhibirlo en ocasiones especiales. Mas tarde se envía a Las Palmas, y tras el inminente golpe de estado de Franco la copia de la película maldita desaparece para siempre.

Siguiendo el eco de las vanguardias europeas, también en Canarias los grupos vanguardistas integran el cine a su discurso progresista, *de avanzada*, sobre la cultura, la política y las artes. La atracción por *el arte nuevo* alcanza a muchos escritores (José Mª Benítez Toledo, Víctor Doreste, Agustín Espinosa, Ernesto Pestana, Agustín Miranda, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, Eduardo Westerdahl, Claudio de la Torre, José Rial...), aunque la figura que en esos años ha sido más coherente y regular en la defensa y en el compromiso por el cine a través de sus artículos fue Juan Manuel Trujillo. Periódicos como *El País* de Las Palmas o *La Tarde* en Santa Cruz, y revistas como *Hespérides* o *Gaceta de Arte*, son las mejores plataformas para la divulgación de sus textos e ideas sobre el cine, el arte de su generación. Todos sus sueños de una modernidad canaria fueron destruidos muy pronto por la rebelión fascista.

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN LOS AÑOS TREINTA

Justo en los momentos en que se va imponiendo el cine sonoro, Rivero se ha retirado ya de la actividad cinematográfica. Nadie tomaría el relevo de este cineasta, que intentó montar una industria cinematográfica en Tenerife y se retiró frustrado en 1931, tras rodar un largometraje y una treintena de documentales. Significativamente, en el mismo 1930 se anuncia el proyecto *Bencomo*, el más ambicioso de esos años, que promueve la Consortium de París, del canario Ascanio, que protagonizarían tres actores famosos (Luis Trenker, Pepe Romeu y Conchita Piquer), y dirigiría Jacques de Baroncelli. También se preparó *La venganza de Abel*, producción nacional que se iba a filmar en 1933 escrita por el canario Ildefonso Maffiotte y con música del también isleño Juan Álvarez García, pero como el anterior proyecto nunca llegó a realizarse.

El esfuerzo y estela de Rivero se pierden en el tiempo y el olvido canarios, pese a algunos intentos de concienzar al poder y a la burguesía sobre las posibilidades cinematográficas de las Islas. La idea se apoyaba en una forzada e irresistible comparación, Tenerife-Hollywood, que la prensa lanza en 1930, y que dos años después se reitera al defenderse que *aquí está en germen el Hollywood de España*. En los años siguientes se sigue apostando esporádicamente por la posibilidad cierta de instalar una industria cinematográfica, como la clara propuesta planteada desde *La Tarde* en 1934 que reivindica la iniciativa privada y el carácter industrial del cine, y que aboga por la creación de sociedades anónimas para poder rodar películas. Cosa admirable, tras la traumática experiencia de Rivero y el sueño imposible de reproducir un Hollywood tinerfeño.

También en algunos sectores de la sociedad grancanaria sigue interesando la posibilidad de crear una industria y los debates (cine como propaganda turística frente a cine como industria) se centran en el tipo de cine que habría de realizarse. Un documento de primera mano es la encuesta que en 1933 se publica en *La Provincia* de Las Palmas realizada por el periodista José Mateo, que se originó en el proyecto del actor alemán Martin Herzberg de hacer un film sobre Canarias, pero las posturas mayoritarias de los encuestados no hacían sino volver a revelar las mismas contradicciones que sufrieron los cineastas de la década anterior. Entre otros participaron Simón Benítez Padilla, Josefina de la Torre, Bernardino Valle, Juan Rodríguez Doreste, Fray Lesco, o el pintor Felo Monzón, que como otros se posicionaba contra el film regional. Lúcida y premonitoria de lo que ocurriría hasta hoy fue la respuesta del escritor Agustín Espinosa al negar que hubiera «generosidad» en los capitalistas canarios, en referencia a la endémica ausencia de inversión privada como imprescindible motor de una hipotética industria.

En cambio, frente a este desolador panorama de la producción local, las compañías extranjeras incrementan su presencia en Canarias con las producciones sonoras. Un documental revolucionario y único ejem-

plo conocido de cine militante de izquierdas es *Ténériffe*, de Yves Allegret y Eli Lotar. El 14 de abril de 1932, dos operadores franceses filmaban desde el balcón del Ayuntamiento de Santa Cruz la entrega del nuevo pendón de la ciudad. Nadie parecía saber que habían intentado en vano filmar en Las Hurdes y que habían sido expulsados de Andalucía, junto a la esposa del realizador, Renée Allegret, por intentar rodar un film de intervención en una comunidad agraria anarquista, y que ambos, Allegret y el operador rumano Lotar, eran trostkistas. Incluso pidieron ayuda al Cabildo de Tenerife y se vuelven a la Península. Allí, la cámara y Lotar se quedan con Luis Buñuel para rodar *Las Hurdes*, que como *Ténériffe* es otro comprometido documento social y político vinculado asimismo al productor Pierre Braumberger, en la línea practicada por otro trostkista, el holandés Joris Ivens (con el que había trabajado Lotar), desde 1930. Como en otros documentales importantes (*Nanook el esquimal*, el mismo *Las Hurdes*) también aquí hay alguna escena falsa, lo que se conoce en el mundo del documental como «realidad distorsionada». Concretamente manipularon su final con la intención de redondear su discurso de denuncia. La última escena, que estremece por su sordidez y valor documental, muestra un poblado miserable situado en una gran planicie, con sus pobres habitantes posando para la cámara, y acompañado de un comentario en *off* demoledor, escrito por Jacques Prévert, (*y es en sórdidas barracas donde viven los trabajadores de las Islas Afortunadas*), aunque en realidad las imágenes pertenecen a una de las pocas tomas que pudieron hacer en Andalucía. En cambio, la irónica frase de Prévert (que no viajó a las Islas) acertaba con su visión de las Afortunadas como un mito fracasado en una sociedad clasista y de arraigado caciquismo. Este documental olvidado en las historias del cine tiene una gran importancia, ofrece una mirada distinta, crítica e irónica, no adocenada, que huye de la postal turística y desvela una realidad laboral o una condición femenina ingratas en el pueblo canario, así como sus fetiches religiosos y sociales. Nunca se estrenó en las Islas, e incluso en Francia su presentación se retrasó hasta 1936 durante su Frente Popular, pues la copia se almacenó sin sonorizar por razones políticas relacionadas con el izquierdista Grupo Octubre al que pertenecían tanto Prévert como Allegret y Lotar. Este film reclama, junto a *Zuiderzee, Sinfonía industrial* o *Las Hurdes*, su merecido puesto entre los grandes documentales sociales de comienzos del sonoro.

La poderosa compañía norteamericana Fox se interesa por Canarias desde finales de los veinte, cuando llega a Las Palmas el director de su filial española para estudiar las posibilidades de filmar. Antes, en 1927, la Fox había comprado algunos documentales a Rivero para utilizarlos en sus revistas, un hecho que demuestra la importancia del cineasta canario. El interés prosigue en la ficción, pues las Islas son escenario virtual de una película de John Ford sobre la persecución de un submarino alemán por un navío aliado durante la Primera Guerra Mundial, *Mar de fondo* (*Seas Beneath*, 1931), que en realidad se filmó en California. A fines de 1933, un operador y un ingeniero de sonido de la Fox (Charles W. Herbert y Ludwig Hess) ruedan en varias Islas para la serie Alfom-



Distintos fotogramas del film *Ténériffe* de Yves Allegret y Eli Lotar.

bras Mágicas, que se proyectaba como complemento antes de los largometrajes (como *La Isla Afortunada* o *Un día en Gran Canaria*). Con parte del material rodado se monta un documental que se estrena como *Las islas venturosas*, y desilusiona a algunos canarios que lo consideran más artístico que de propaganda. Otros fragmentos se incorporan al Noticiario Fox, como por ejemplo una malagueña cantada por la Masa Coral de la Juventud Republicana. El episodio negro lo representa *Grand Canary*, largometraje que produce la Fox en 1934 y dirige Irving Cummings de nuevo sin salir de Hollywood, y que utiliza transparencias con imágenes de las Islas para ambientar la típica historia de amor en medio de una epidemia de fiebre amarilla y otras miserias. Fue muy protestado por la falsa y tétrica visión que daba del Archipiélago, frecuente error del cine norteamericano cuando trataba de representar lugares exóticos y lejanos, e incluso provocó un conflicto político y su prohibición en muchos países.

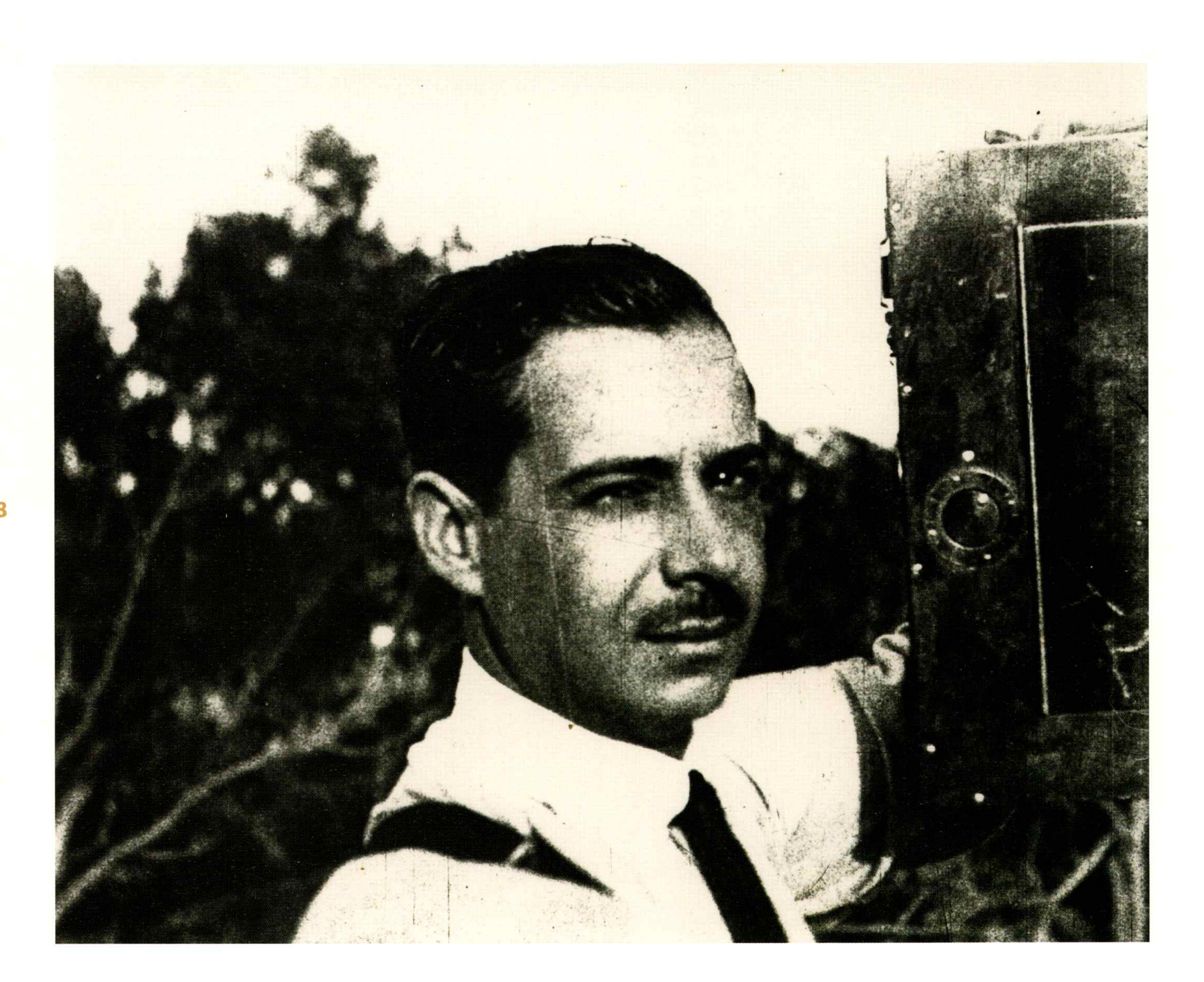
Muy presentes están los alemanes de la compañía UFA, que llegan con numeroso equipo técnico y artístico y utilizan por lo general a las Islas como decorado de lejanos escenarios semitropicales para algunas de sus películas rodadas a lo largo de la década. Un equipo de esta productora viaja a Gran Canaria en 1929, y al año siguiente se hacen algunas tomas en Tenerife para *Si algún día das tu corazón*, comedia que dirige Johannes Guter con la actriz Lilian Harvey. Canarias representa un país latinoamericano, ambientación reiterada en años sucesivos, en el film de propaganda patriótica, *Un hombre que quiso ir a Alemania* (estrenada como *La llamada de la patria*), que dirige Paul Wegener en 1934, el ilustre realizador de *El Golem*. Film de aventuras es *Los cuatro últimos de Santa Cruz* (Werner Klinger, 1935) y en plena Guerra Civil, el más tarde prestigioso Douglas Sirk rodó el musical *La Habanera* con la estrella del cine nazi Zarah Leander.

La mirada complaciente domina en la mayoría de los documentales o *travelogues*, que cantan las bellezas del paisaje y se detienen en el trabajo del campo, desmenuzando el proceso de producción del plátano, el tomate o el tabaco, como principal foco de interés temático. Las Islas siguen siendo las Afortunadas que glosaron los antiguos y los primeros cronistas y lo que se sale de ese canon se esconde, no se filma. Como ejemplo, en 1934 el Ministerio de Agricultura financia *La riqueza agrícola de Tenerife*, que se considera un film de vistas encubierto. Mayor interés presenta *Tenerife, jardín del Atlántico*, que la productora Cultura Films de Barcelona rueda el mismo año, con bastante presencia de la colonia catalana en la Isla y con una minuciosa segunda parte dedicada al proceso de trabajo del plátano que promovió el Sindicato Agrícola del Norte de Tenerife y que se convierte en un manifiesto a favor de su consumo. Rivero ya había filmado algunos reportajes para agricultores de Gran Canaria e igual habían hecho cineastas extranjeros, sobre todo los ingleses.

En la segunda mitad de los treinta se registran algunas interesantes iniciativas locales. Un hecho muy importante es la aparición de un niño-prodigio, Richard Leacock. Nacido de padres ingleses en 1921 en

Las Palmas, ya filma su primera película a los 14 años, *Canary Island Bananas*, en 1935. Posterior colaborador de Robert Flaherty en la básica *Louisiana Story*, en 1948, será en los años siguientes una figura fundamental del *cinéma verité* y el documentalismo norteamericanos.

Al mismo tiempo, Adalberto Benítez, con una larga y espléndida trayectoria como principal fotógrafo de Tenerife, tiene una tardía incorporación al cine. En ello tuvo que ver el apartamiento de Rivero y su temprana muerte por asesinato en 1933, pues Benítez utiliza su equipo de rodaje. En 1935 filma *Miss Europa*, reportaje sobre la flamante canaria Alicia Navarro recibida en olor de multitudes pocos días antes de estrenarse la polémica *La Edad de Oro*. Su película *El Teide desde un avión*, de 1936, parece su respuesta a la pionera filmación de Leopoldo Alonso en 1924. El tipismo, el folclore o lo popular, temas tratados de forma peculiar en sus fotos, ocupan la atención de su otro film *Día regional*, exaltación de los valores insulares y patrios en un ambiente de cultura nacionalista de retaguardia a partir de una fiesta de 1937.



EL LADRÓN DE LOS GUANTES BLANCOS (1926)

Enrique Ramírez Guedes

En 1925, José González Rivero, propietario de la Rivero Film, y Romualdo García de Paredes se unen para promover una sociedad que desarrolle sus proyectos cinematográficos, pero su esfuerzo resulta baldío. Pese a todo, al año siguiente la Rivero Film acomete la mayor de sus empresas, la realización de su primer largometraje de ficción, *El ladrón de los guantes blancos*, financiado por Rivero, Romualdo García de Paredes y la esposa de éste. No existen datos sobre su coste, no obstante, por comparación con otras obras de la época, debió situarse entre las 25.000 y 30.000 pesetas. El rodaje se lleva a cabo entre enero y julio-agosto de 1926, con localizaciones en el Hotel Quisisana, el Casino y la Cantera de la Jurada, en Santa Cruz de Tenerife; el Hotel Taoro, en el Puerto de la Cruz; además del antiguo Mercado de La Laguna, Las Mercedes, Tacoronte y La Cuesta. Rivero se encarga de la fotografía y la codirección con García de Paredes, quien protagoniza el film en el papel de *Tom Carter*, y a quien se deben también los rótulos y probablemente el argumento, aunque se afirma que éste es de Rodolfo Rinaldi, que además interpreta a *Hamilton* en la cinta y es el realizador de los decorados. El resto del elenco, encabezado por Angelina Navarro, como *Ketty*, está formado por actores aficionados de Santa Cruz y La Laguna, como Guetón Rodríguez Melo (*Carlos Simpson*), Antonio Varela Prieto (el malvado *Malcorne*), José Miguel Mandillo Espinosa (*David Henry*), Pedro Rodríguez Bello (*Claret*) o Carlos Reyes González de Mesa (*Smith*). *El ladrón de los guantes blancos* cuenta durante dos horas una historia policíaca, con un trasunto de robos y secuestros, un argumento universal en el que Santa Cruz y La Laguna se alternan para dar la imagen de Inglaterra, donde transcurre la trama, siguiendo el modelo de fragmentación en episodios proveniente de las películas de serie, sobre las aventuras del famoso detective Nick Carter (que aparece desde 1908 en películas de Victorin-Hippolyte Jasset y en los años veinte en películas de Alexander Hall), convertido aquí en Tom Carter, persiguiendo a un ladrón que roba un valioso collar, secuencia clave de la película contenida en el segundo rollo, hoy lamentablemente perdido. Utilizando diferentes virados, en verde, azul o naranja, y fragmentos de material rodado para sus películas anteriores, *El ladrón de los guantes blancos* narra la historia de forma ágil durante la primera mitad de la cinta, aunque pierde fuerza y resulta algo redundante en su segunda parte, si bien mantiene la atención del espectador sobre el desenlace final. Hay que resaltar la fotografía de José G. Rivero, el ritmo que de manera general mantiene la narración, pese a los retóricos y frecuentes rótulos, y el resultado que supo obtener de un grupo de actores aficionados y de un argumento bastante manido. Con esta película Rivero demostró que, con sus limitados medios, era capaz de hacer un cine cuando menos del mismo nivel del que se podía ver en las pantallas de la Isla, con un dominio encomiable del lenguaje cinematográfico, visible en el uso de las elipsis, travelling, el montaje, etc., y que lo equipara a muchos directores de su época. En un maratoniano esfuerzo, el estreno tuvo lugar simultáneamente en el Parque Recreativo de Santa Cruz y el Teatro Leal de La Laguna el 6 de septiembre de 1926, siendo reestrenada en los mismos locales semanas después dividida en dos «jornadas», al estilo de muchos de los seriales que triunfaban, los días 18 y 19, en La Laguna, y 20 y 21, de ese mismo mes, en Santa Cruz. La película fue recibida con bastante éxito de público y crítica, que resalta no sólo la buena realización técnica y artística de la misma, sino que, por encima de todo, valora el arrojo y la valentía de sus impulsores, especialmente José G. Rivero, para superar las adversidades y la falta total de apoyo que debieron superar para llevar a efecto esta primera producción cinematográfica tinerfeña, que constituye, a día de hoy, el punto de partida del cine canario.

EL CINE BAJO EL FRANQUISMO: 1936-1976

LOS AÑOS DE LA GUERRA CIVIL

Al estallar precisamente en Tenerife la rebelión de Franco, Canarias es del bando nacional desde el primer momento de la Guerra Civil. Como símbolo de los profundos cambios y del miedo a la generalizada represión, la peligrosa copia de *La Edad de Oro* se enterró para siempre en Las Palmas. Significativamente, en diciembre de 1936, se estrena *El día del Partido Nacional-Socialista*, que no es otra que la famosa *Der Triumph des Willens*, o *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl. Sólo nueve meses antes se había estrenado la ahora proscrita *El acorazado Potemkin*. Ambos films, obras capitales de la historia del cine por diversas razones, representan el drama de las dos Españas, una acorde al legítimo gobierno republicano y progresista del Frente Popular, y la otra al modelo fascista de los militares golpistas.

El golpe militar es también un duro «golpe» a la industria del espectáculo. El sector de la exhibición se ve profundamente afectado por este traumático cambio: se reducen las sesiones; la censura fascista prohibe muchas películas y redacta listas negras de actores, productores y directores de distintos países vetando sus trabajos por apoyar a la República durante la guerra; se dispone de poco material nuevo que ahora se suministra desde Sevilla, que ya estaba en manos de los franquistas; y se incrementan necesariamente los reestrenos por problemas de distribución y control. Buen síntoma de esta crisis es la escasa inversión en publicidad que realizan las empresas canarias durante el período de la guerra.

Pero en cambio el cine sí es ampliamente utilizado en Canarias por los franquistas como vehículo ideológico y constante recurso económico. De este modo, el espectáculo cinematográfico local también entra en campaña ya sea con la exhibición de films ejemplares y aleccionadores (nacionales, nazis e italianos) o con las continuas funciones benéficas que se celebran para sacar más fondos para la guerra. Todo el mundo del espectáculo se pone a disposición de los rebeldes para recaudar dinero de cualquier forma: festivales musicales, zarzuelas, teatro, cine, donativos… Asombra la gran variedad de fines para los que se realizaron funciones benéficas de cine, que en cierto modo eran como actos políticos que se denominaban «festivales patrióticos»: Comedores Infantiles, Falange Española, Desayuno del Soldado, Taller Patriótico, Cruzada contra el frío, Ejército Franquista, Niños Pobres, Auxilio a

Málaga, Orfanato de Huérfanos de Guerra… También con la entrada los espectadores canarios pagaban un subsidio Pro-Combatientes.

En consecuencia, a nuevos mitos, nuevos ritos. Desde junio de 1937, justo un año después del golpe, se obliga a proyectar la figura de Franco en los descansos de las funciones, mientras suena el himno nacional y los espectadores en pie hacen el saludo fascista. El control ideológico también se extendió a ciertos empresarios que sufrieron las purgas políticas del nuevo régimen, como Benigno Ramos, el gerente del Cine Numancia que además de procesado por masón había estrenado films tan malditos como *El acorazado Potemkin* o *La Edad de Oro*; o los hermanos Nixon, exhibidores de ascendencia judía en Tenerife; o a críticos de cine como Carlos Alas o Angel Tristán en Gran Canaria, u otros encarcelados en La Isleta, Gando o Fyffes. En cambio, una *troupe* de cineastas alemanes podía rodar tranquilamente *La Habanera* en septiembre del 37 haciendo pasar a Tenerife por Puerto Rico y utilizando a los isleños como extras caribeños; y, al mismo tiempo, a los falangistas y flechas canarios se les masajeaba con documentales nazis de propaganda proyectados en los acorazados germanos surtos en los puertos de las capitales.

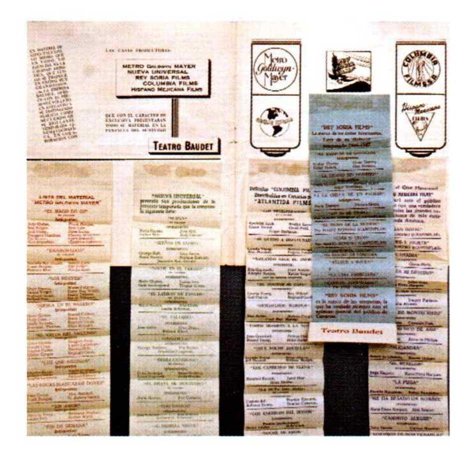
EL CINE EN LOS DUROS AÑOS CUARENTA

Los años cuarenta son la década de la Autarquía, época de aislamiento, silencios, represión y hambre. Son los tiempos del Mando Económico de Canarias, un régimen militar especial bajo el mando del general García Escámez. Ahora las Islas forman una región cinematográfica junto a Andalucía y Marruecos. El cine se transforma en un aparato más del Estado franquista, al que ayuda a controlar las libertades, dirigir comportamientos y promover los valores nacionales. La propaganda se busca afanosamente y se divulga en todo tipo de películas, en las de ficción, noticiarios y documentales. Pero para una población sometida el cine constituyó un escape momentáneo de la miseria y la represión. Seguía siendo el primer espectáculo, pero ahora más necesario que nunca. Como escribió el crítico tinerfeño José Siliuto Méndez al final de la década, *hoy en día, solamente el cine ofrece la oportunidad de soñar en un mundo feliz*.

Durante la primera mitad de los cuarenta, hasta el fin de la Segunda Gran Guerra, destaca el incremento de cine fascista que se proyecta en las Islas. Un claro signo del «nuevo orden» es, por ejemplo, la política de exhibición del Cine Numancia en Santa Cruz de Tenerife, cuya gestión pasa del republicano y depurado Benigno Ramos al empresario Francisco Marrero, que ahora programa films de Hispania-Tobis, noticiarios UFA y películas franquistas. La tradición de los films nazis había comenzado desde el mismo 1936 con el estreno de *El triunfo de la voluntad*, y el número de películas alemanas e italianas que se estrenan aumenta notablemente desde 1937. Uno de los cines más importantes de Canarias, el Teatro Baudet, se inaugura en junio de 1944, precisamente







Programación anual del Teatro Baudet (anverso, reverso e interior desplegable) con el uso del Tecnicolor como principal reclamo publicitario. Temporada 1946-1947.

con un film alemán de la UFA, *La ciudad soñada*. Los famosos noticiarios UFA, «explicados en español» y otra veces exhibidos en puro alemán, los noticiarios Fox, o los documentales Cifesa, son frecuentes complementos de las películas hasta enero de 1943, cuando el franquismo impone el monopolio de su modelo nacional de noticiario y documental, el NO-DO.

En estos años, el régimen estimula la producción de un tipo de cine que exalta los llamados valores nacionales y divulga la prensa insular, como la memoria política (*Frente de Madrid*), la idea de cruzada (*Sin novedad en el Alcázar*), el heroísmo de los soldados franquistas (*Harka*), o la idea de que el deber es superior al amor (*Un patriota*, *Legión de héroes*). Este tipo de militancia cinematográfica coincide con la aparición de los políticos y fuerzas vivas en los estrenos de las películas, una imagen de la propaganda política que comienza en esta década. El estreno de *Raza*, con el potencial de un guión firmado por Franco bajo seudónimo, se diseñó como un puro ritual fascista en ambas capitales canarias. Para la proyección de la película, muy promocionada desde meses antes sin rubor alguno como *la película de España* y *una lección de historia*, vino Pilar Primo de Rivera, Delegada Nacional de Falange Femenina, y el día del estreno se eligió cuidadosamente: el 19 de marzo de 1942, Día de San José y del Padre, en el Royal Victoria de Santa Cruz de Tenerife; y en el Cine Cuyás de Las Palmas, el 24 de abril, próximo a la conmemoración de la conquista de la Isla, en el contexto de la fiesta del 29 de abril. La función se consideró obviamente de gala, y a ella se suma la asistencia del aparato político (Capitán General de Canarias; Gobernadores Civiles, Jefes Provinciales del Movimiento, mandos de Falange; otras autoridades civiles y militares), religioso (los obispos), y del cuerpo consular. Una banda toca en los entreactos y, al final, todo el público en pie canta el *Cara al Sol* con el brazo en alto, culminando el acto con los gritos de rigor. Los políticos acudieron también a otros estrenos señalados (*Alma canaria, Reina Santa*) e incluso a inauguraciones de nuevas salas. También es un fenómeno nuevo la presencia de estrellas

en Canarias en el estreno de sus películas, casos de Maruchi Fresno (*Reina Santa*) o Aurora Bautista (*Agustina de Aragón*).

Otro mecanismo de control del régimen es la censura lingüística, al imponer la fatal obligatoriedad del doblaje en abril de 1941, que desgraciadamente se incrustó hasta hoy en el gusto y los genes de los espectadores. La frase relativa a una película *hablada en español* o *en español* se convierte en un reclamo publicitario, aunque en alguna ocasión se proyectaron copias en versión original. Otro efecto de esta obsesiva defensa del idioma fue la obligatoria traducción de algunos nombres de cines: de Royal a Real o de Park a Parque, aunque desde 1946 los cines con nombre Real recuperan el internacional Royal. La instrumentalización del cine como medio de propaganda se extiende también a colectivos que lo proyectan en sus centros o de forma itinerante por los pueblos con un proyector portátil, el particular *agit-train* del franquismo, tales como Acción Católica, la Obra Sindical de Educación y Descanso… También se utilizó mucho en colegios y asociaciones, y en festividades especiales, religiosas o políticas, se dieron funciones para los escolares en cines comerciales, tradición que se mantiene unas décadas más. La otra cara de la moneda es la contrapropaganda, que se ejerce con films anticomunistas lanzados con una publicidad agresiva, como *Ninotchka* o *Camarada X*, o con comentarios favorables en la prensa canaria a la caza de brujas y la persecución de comunistas en Estados Unidos. Hasta el tipismo y lo folclórico se ponen a disposición del nuevo orden. Como muestra, este temprano comentario del documental *Tierra canaria*, que en 1941 dirige Rafael Gil, y que con almibarada retórica católico-fascista se atreve a afirmar: *Las Islas Canarias son un paraíso de Dios, pero Adán y Eva no han sido expulsados porque el hombre y la mujer de esta tierra bendita que riegan con su sudor alegre y fuerte, trabajan por la grandeza de Dios y la gloria de España.*

El cine sigue financiando los objetivos del régimen tras la gran campaña de recaudaciones durante la Guerra Civil en las salas insulares. Prosiguen las proyecciones benéficas que ahora se hacen por los Damnificados de Santander, la Cruz Roja, el Frente de Juventudes, las escuelas del Estado, etc. La palabra clave ahora es cuestaciones, que duran muchos años y comienzan en 1941 con la creación de Auxilio Social por Falange, en plena época del hambre, y *con su misión de proteger a los desheredados*. Las recaudaciones se hacían en días determinados y se realizaban en cafés, bares, bodegones, dulcerías, estancos, carritos, cines, teatros, salas de bailes y sociedades, que tenían asignados sus respectivos cupos de emblemas. El paisaje de las salas presenta ahora la novedad de espectadores ostentando esos emblemas en solapas y blusas.

EL CATOLICISMO CANARIO Y EL CINE

La Iglesia católica tomó partido por los rebeldes franquistas desde el primer momento y fue siempre su más firme aliado. Ahora tenía el campo abonado para intervenir más directamente en el diseño y control



Fotografía dedicada por Aurora Bautista a la Facultad de Letras de la Universidad de La Laguna durante su estancia en las Islas.

de los comportamientos y valores morales de los ciudadanos. Desde 1938, en plena Guerra Civil, ya se establece una clasificación moral de las películas estrenadas, que se promocionan y publicitan en todas las diócesis, y que se dividen en cinco categorías de colores: los tonos más suaves, blanco y azul, son para films que no presentan reparos o son pasables; los de color rosa son sólo para personas formadas; el color grana (eufemismo en una dictadura que prohibía la palabra *rojo*) agrupa a películas peligrosas incluso para personas formadas. A la última categoría, incolora, se condena a aquellas que, aunque autorizadas por la Junta de Censura, la Iglesia considera inadmisibles. Esta normativa dura hasta 1950, cuando se decreta una nueva clasificación basada ahora en números: 1 (todos, incluso niños), 2 (jóvenes, de 14 a 21 años), 3 (mayores), 3-R (mayores, con reparos), y 4 (gravemente peligrosa). El ciudadano podía elegir libremente pero se apelaba continuamente a su conciencia, un tipo de chantaje moral que se ejercía desde diversos frentes, y se le invitaba a consultar con su confesor para que le recomendase las películas que podía ver. En los boletines de los obispados canarios se difunden las *Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos*, aprobadas en febrero de 1950 en Madrid por la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, que detallan, como si fueran un código de censura, las normas de cada clasificación numérica, con ejemplos de lo que no deben contener y lo que puede tolerarse.

Y en este ambiente de vigilancia y control moral llama la atención la escasez de películas aptas, o autorizadas para menores, en los años cuarenta. Un dato revelador: en 1949 se estrenan en las Islas alrededor de 235 películas, distribuidas por su clasificación en 12 blancas, 87 azules, 107 rosas y 29 granas. Todavía al final de la década eran las películas blancas, para todos los públicos, las menos frecuentes en las carteleras y con diferencia. En consecuencia, un fenómeno habitual, que duró todo el franquismo, era la entrada furtiva de niños en películas no autorizadas, que intenta atajar una orden del Ministerio de Gobernación en abril de 1948, a petición de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia. Un problema añadido era la sectaria creencia de que películas autorizadas en Madrid no eran buenas en alguna provincia, *ya que las mentalidades infantiles están más despiertas en las grandes capitales que en el campo*. En este contexto se entiende que un panfleto fascista como *Raza* se estrene como *apta y ejemplar para todas las edades*.

También la Iglesia canaria utilizó los cines como otros espacios de militancia: ciclos de conferencias organizados por Acción Católica o por ocasionales misioneros visitantes, campañas de moralidad, actos y proyecciones a favor de las Santas Misiones, parafernalia católica de exaltación de los misioneros... Además, la presencia de films religiosos en la programación de los cines es continua. Un caso muy significativo fue el estreno de *Pastor Angelicus*, biografía del polémico Pío XII producida por el Centro Cinematográfico Católico Italiano, que obtiene un gran despliegue publicitario y compromiso de todos los medios en su promoción y exaltación. Se estrena en 1944 con patrocinio de Acción Católica, y su presentación en el Teatro Leal de La Laguna, sede del

obispado de Tenerife, semeja un ritual religioso, con palabras del obispo Fray Albino e himno pontificio incluidos. La Iglesia canaria apoyó otros modelos de films religiosos estrenados en esos años, tanto estadounidenses (*Siguiendo mi camino*, *La canción de Bernadette, Las llaves del reino, Las campanas de Santa María, La ciudad de los muchachos*) como españoles (*Misión blanca, Reina Santa,* o *La mies es mucha*, discurso catolicista que es tal vez la película más vista por los canarios en 1950).

El papel de los dos obispados canarios fue determinante en el control moral de la sociedad isleña, mayoritariamente católica. Su beligerante e intolerante política respecto al cine les convierte en un nuevo mecanismo de censura, en este caso otro filtro pero de ámbito provincial. El precedente y sostén teórico era la encíclica *Vigilanti Cura* de Pío XI, dedicada a los peligros del cine y que los boletines de los obispados canarios publicaron en el otoño de 1936. Desde 1940 ya se celebran en las Islas campañas de moralidad, junto a Acción Católica, bien contaminadas asimismo de mensajes políticos. En la de Tenerife, el obispo Fray Albino denuncia la moda, el cine y el baile, como los tres enemigos que tiene la moral, y aconseja *el retorno a las viejas fuentes de alegría y honesta recreación de la raza para conseguir así el total florecimiento de la Patria*.

Pero es al final de la década cuando la Iglesia canaria pasa a la acción directa. Antonio Pildain, obispo de Las Palmas, inicia desde 1948 una dura campaña de moralidad con la publicación de *Constituciones del Sínodo Diocesano del Obispado de Canarias sobre la moralidad*, y en su punto de mira sigue poniendo el cine, los bailes, o la «deshonestidad» en las playas y en las modas, actividad que continúa en sucesivas cartas pastorales hasta 1950. Pero también pasó de los planteamientos generales a los hechos concretos, con su denuncia y persecución de algunas películas peligrosas, tanto en la prensa, como en los boletines obispales, en algunos cines o incluso en los púlpitos. Las sugestivas e inevitables piernas de Silvana Mangano y sus compañeras trabajadoras de *Arroz amargo* o, en especial, la actitud firme y desdeñosa y la moralidad ambigüa de Rita Hayworth en *Gilda*, fueron preferentes objetivos de la política agresiva del Obispado. Incluso esta última película se prohibe exhibirla a los empresarios, así como verla a los fieles bajo pena de pecado mortal y así preservarlos del *gravísimo mal espiritual que amenaza a muchas almas de nuestros diocesanos*. El mismo año 1948 y dos meses después, Domingo Pérez Cáceres, nuevo obispo de Tenerife, hace suya la condena de Pildain de esta película maldita, y prohibe además el film español *La fe*, por su presentación de un sacerdote y del sacramento de la penitencia, o el melodrama histórico *Maria Walewska*, con Greta Garbo interpretando a una amante de Napoleón. Pérez Cáceres, de nuevo en sintonía con Pildain, publica su carta pastoral, *La transfiguración y los aliados del demonio*, proponiendo la *urgente necesidad de formar una campaña de guerra abierta y decidida contra el cine inmoral por los verdaderamente católicos*.

Como suele ocurrir, con su obstinada persecución a *Gilda* la Iglesia no sólo proporcionó publicidad gratuita a las empresas, sino que pro-

dujo mayor interés en un público que ya estaba atraído por una película mítica desde antes de su estreno. No sólo fue el mayor éxito de 1948 en las Islas, sino un fenómeno cultural y social. No era habitual que las entradas se vendiesen varios días antes del estreno, que se invirtiese tanto en su promoción o que se sorteara una imitación de uno de los fetiches del film, el llamado traje Gilda. Se reestrena con éxito renovado en 1949, y su calificación moral es la más grave, un 4, *aún después de los cortes que últimamente se le han dado.* Este anuncio sugiere que la película sufrió alguna amputación por la anatemización y presión de Pildain el año anterior. No obstante, la persecución que sufrió *Gilda* no parece tener más efecto en la práctica pues aún continúa exhibiéndose por las Islas en 1950 y se volverá a reestrenar años después.

Otro frente de control del cine eran las publicaciones, ya sea en forma de panfletos como las hojas sueltas Filmor, editadas por la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, que contenían las calificaciones morales de los films y se difunden por las parroquias, o revistas de asunto general que prestaban especial atención al cine. La más importante fue *Criterio*, órgano de la Juventud Masculina de Acción Católica que se publica desde el final de la guerra hasta la década de los cincuenta. En su línea editorial reitera la idea de que el cine es la *principal perdición* para nuestras almas, se culpa a las películas extranjeras de todos los males, y en consecuencia se apuesta por un cine católico. Pero esta revista también mantuvo una actitud misionera y constituyó una guía espiritual entre los católicos. Sorprendentemente, en 1950 ya ofertan tres teléfonos para las consultas de ciudadanos con dudas morales sobre ciertas películas. Destaca también otra revista, *Arriba España*, editada por el Sindicato Español Universitario, con sección fija de crítica de cine. Durante la década de los cincuenta, la Iglesia canaria mantuvo su discurso moralizante y su política de vigilancia con las desviaciones morales de las películas. La obligación de conciencia no sólo se deposita ya en cada ciudadano sino se considera asimismo intrínseca a la misma censura cinematográfica, una especie de autocensura que defiende en estos años el entonces sacerdote palmero Elías Yanes.

EXHIBICIÓN Y CULTURA CINEMATOGRÁFICAS DURANTE EL FRANQUISMO

En la primera mitad de los cuarenta existen las mismas salas que en la época de la República. En 1943 hay alrededor de 76 salas en todo el Archipiélago, 11 en la ciudad de Las Palmas y 12 en Santa Cruz de Tenerife. La reactivación del sector comienza a finales de la década, y ya en 1949 encontramos 16 cines en Las Palmas y 14 en Santa Cruz. Mucho tuvo que ver el trazado de nuevas carreteras y la instalación de la luz eléctrica en casi todos los pueblos canarios, proceso que se extiende durante los años cincuenta.

Así, en El Hierro se inaugura la primera sala de cine en Valverde precisamente en estos años o en pueblos de otras Islas, como Vilaflor,

Revista *Arriba España*. Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

en Tenerife. El gran desarrollo del número de salas se produce en esta década y en los sesenta alcanza su record histórico, cuando las capitales canarias superan la veintena de cines que suman por encima del centenar en todas las Islas. Desde los cuarenta se comienza a imponer el tipo de contrato a tanto alzado, por el que los empresarios debían pagar un alquiler fijo por cada película a los distribuidores, y también se utiliza el sistema de porcentajes. Mucho más abusiva fue la distribución de films por lotes que obligaba a proyectar películas de muy baja calidad o poco comerciales. Deben destacarse los grandes beneficios que aporta el cine a otras industrias locales, en especial a la prensa, con un espectacular desarrollo de la inversión en publicidad, o a las imprentas.

En la década de los cincuenta se construyen los mejores cines de Canarias. Ya existían algunas salas de notable calidad en su diseño, casos del ya mencionado Cine Cuyás en Las Palmas, o el novedoso Teatro Baudet, diseñado por José E. Marrero e inaugurado en Santa Cruz en plena crisis de posguerra. En Las Palmas destacan los Cines Bahía, Rex, Avellaneda, Rialto o Capitol; y en Santa Cruz de Tenerife, los Cines Víctor (sin duda el templo cinematográfico por antonomasia) y Rex, ambos también de Marrero, San Martín, nuevo Cinema Victoria, o Price. Asimismo, en las principales poblaciones (La Laguna, Telde, Puerto de la Cruz, La Orotava, Santa Cruz de La Palma) se construyen salas de importancia. Ahora prima la comodidad en los principales cines así como el control de los olores, con el abanico-perfumador, los aparatos perfumadores que semejaban una radio y se colocaban bajo las pantallas, o los ambientadores. En muchas salas se combate el calor con ventanas abatibles cuando oscurecía y así propiciar corrientes de aire. La primera instalación de aire acondicionado en un cine fue en el verano de 1949. Los nuevos problemas que ocasiona este éxito del cine en la posguerra demandan nuevas respuestas del sector de la exhibición ante un público que exige mayor calidad en los servicios. Surgieron quejas por asuntos diversos como la ausencia de condiciones de seguridad en algunos cines, o la carencia en la mayoría de locales de vestíbulos suficientes para acoger al público que espera la siguiente sesión y permitir el paso al que sale, problema que se agravaba en caso de lluvia o frío. Otro inconveniente se produce en las calles al finalizar las funciones, en especial los domingos, cuando se mezclan centenares de espectadores que salen y entran afectando al paso de vehículos y peatones. Como relata un cronista, *la afluencia de gente reviste caracteres de tumulto*. También hubo quejas por el tardío horario de la última función cuando la película duraba más de dos horas y, para rentabilizar tres sesiones, los cines la programaban a las once de la noche finalizando de madrugada.

Paralela es la proliferación de cines de reestreno y la extensión del cine por los barrios hasta los años setenta. En la mayoría de los pueblos, pequeños empresarios locales reconvierten sus negocios y abren salas de cine. Ocasionalmente estrenaron films algunos cines de reestreno e incluso algunos se presentaron primero en alguna población antes que en las capitales. La ampliación de salas aumenta el número de poblaciones que se incorporan a los circuitos de exhibición. Así, una película estre-

nada en Las Palmas o Santa Cruz, se explotaba sucesivamente en cines de reestreno de esas mismas ciudades, luego en pueblos de la Isla y finalmente en cines de otras Islas. Un negocio boyante son las salas al aire libre o locales de verano, y se ofertan dos tipos de exhibición: una doble, que tanto podían proyectar a cielo descubierto como, en caso de mal tiempo, dentro del llamado salón de invierno; y otra solamente descubierta, salas que suelen abrir en junio y cerrar en noviembre; y que en invierno se rentabilizan con otros espectáculos como lucha canaria, peleas de gallos, circos o boxeo. Y éstos y otros espectáculos de variedades (canción española, zarzuela, piezas teatrales, magia, bailes de magos…) también se alternaron en algunos cines con las funciones de películas o incluso se llegó a ofertar en un mismo programa una actuación musical y la proyección de un film continuando una práctica que se remontaba a los inicios del cine.

La rivalidad comercial se mantiene entre algunos empresarios, como desde los comienzos del sonoro, y surgen nuevas competencias en un negocio que se diversifica durante esta década y que vivirá su momento de esplendor durante los años cincuenta y sesenta. La potencia industrial del medio en la sociedad canaria y la variedad de ofertas demandaba continua labor promocional para atraer espectadores. Una novedad es la difusión de los lotes de películas para la próxima temporada que en la prensa publican tanto los cines de estreno como las principales distribuidoras. Además se incrementan las tópicas y exageradas coletillas utilizadas por muchos cines. Calificativos habituales son: *el mejor y más moderno cine de la capital*, *el local de los acontecimientos cinematográficos*, *el mejor local de cine dotado de aparato Western Eléctrico*, *el mejor local al aire libre*, *el cine más popular de Canarias*, o *el mejor local de barrio*. El éxito de una película presentada en un cine de estreno también fue reclamo habitual en las salas de reestreno, así como el éxito de un film en el extranjero, la Península u otra Isla capitalina. Los obsequios de postales, programas de mano especiales o productos de belleza para las señoras, las rifas de juguetes, o los concursos cinematográficos, son otras maneras de atraer más público y seguir promoviendo la fascinación por el cine. Una frase-muletilla muy frecuente, y que no siempre se cumplía, es *Esta película no se proyectará en ningún otro local de...* la Isla, la capital o la provincia.

El régimen de exhibición continúa varias décadas igual que en los años treinta, diario y con diferentes horarios en las dos capitales, dos funciones en algunas poblaciones, una en la mayoría de pueblos, y por lo general los fines de semana. También aparecen algunas novedades. Pionero en las funciones matinales fue el Cine Triana de Las Palmas desde marzo de 1949. En Tenerife se institucionaliza la desgraciada idea del descanso a mitad de la película, que en Gran Canaria solía realizarse tras el NO-DO y los trailers y, por lo tanto, el film se exhibía sin interrupciones respetando su integridad. Pese a algunos intentos del Cine Numancia, en 1941 y 1945, la sesión continua nunca tuvo éxito en Tenerife, al contrario que en Gran Canaria, donde también era habitual el programa doble. Las funciones féminas siguieron haciéndose los jueves,

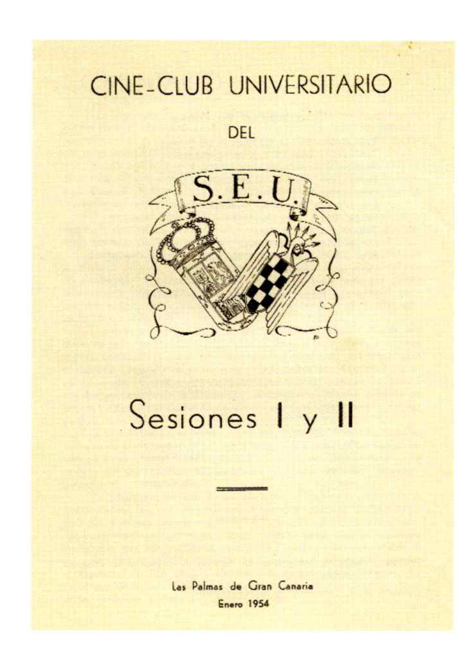


Logotipo de Islas Unidas Film.

cobrándose menos a las mujeres que en ocasiones recibían regalos como dentífricos o cremas de belleza. La demanda exigió nuevos procedimientos para la adquisición de localidades: reservas de entradas, venta anticipada, entradas numeradas en los films importantes o en los primeros días de exhibición, o apertura de las taquillas por las mañanas en días festivos. Al mismo tiempo las empresas exigían puntualidad al público. Los precios eran diferentes para las localidades de patio, entresuelo, o para grandes estrenos. Durante algunos años, eran más caras la primera y última función, y posteriormente se distingue entre días laborables y festivos. Además de esta oferta comercial en 35mm, en los años cincuenta comienzan a ofertarse films en 16mm por distribuidoras como Islas Unidas Films en Las Palmas o Isa Films en Tenerife, destinados a proyecciones en colegios, sociedades, cine-clubs, o casas particulares.

El retraso de estrenos durante la Guerra Civil, debido a la prohibición franquista de muchos films en especial norteamericanos, produjo la necesidad de echar mano de reestrenos continuos, y la recuperación del material prohibido fue lenta a lo largo de los cuarenta. Cada cine de estreno presenta una o dos películas por semana, y siete días es el tiempo medio de permanencia en cartel de muchas de ellas. Dos o más semanas en cartel alcanzaron algunos films de gran éxito, otros apenas aguantan uno o dos días. La existencia de una sola copia para Canarias ocasionó también otro tipo de retraso al ampliarse la exhibición de una película por el éxito obtenido en una Isla o población y dilatarse su anunciado estreno en otro lugar. Tras explotarse en el Archipiélago las copias se enviaban al Sahara español y a Guinea. Se producen muchos estrenos en días significados, todos festividades religiosas, pues la fe católica es siempre un referente para todo. Mayor trascendencia tuvo el nuevo y férreo control que se ejerce sobre la Semana Santa, que afecta incluso a las costumbres y vida privada de los ciudadanos. En un principio, se suspenden los espectáculos desde el «miércoles santo», y los cines vuelven a abrirse con los estrenos del «sábado de gloria». En 1949 comienza a proyectarse una película religiosa durante la Semana Santa, *Jesús de Nazareth*, y en los años siguientes los cines ya no cierran durante esa semana pero están obligados a exhibir films de contenido religioso, títulos que se reiteran hasta la saciedad año tras año. Ahora la *rentrée* suele ser el «domingo de resurrección», día de estreno de películas y de ropa limpia. Por otra parte, es importante la inauguración de la temporada de invierno, donde se presenta el material fuerte. Suele hacerse entre octubre y noviembre, y los cines suelen escalonar el estreno de la primera gran película de la nueva *rentrée* para no coincidir en la demanda de espectadores.
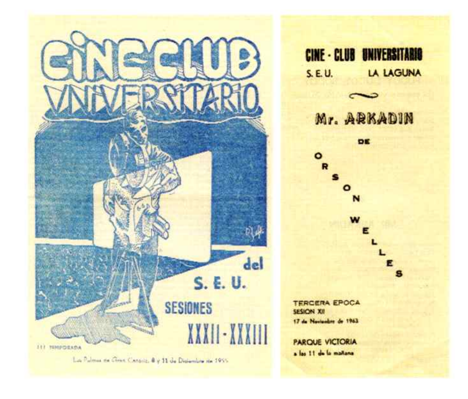
El cine español gusta poco, a pesar del proteccionismo que el Sindicato Nacional del Espectáculo realiza desde 1941. Un año después, un crítico canario consagra muerta *la españolada*, palabra que *nos hacía daño*, y certifica el nacimiento de *la película española*. Dos años más tarde, *Raza* se considera, claro está, como la superación de la españolada. Otros críticos se posicionaban contra *las españoladas, argentinadas y mejicanadas*, éstas últimas tan populares entre los canarios durante décadas







Programas de diferentes sesiones de los cine-clubs universitarios de Las Palmas y de La Laguna.



(los films de charros, los melodramas, y en especial el enorme éxito de Cantinflas). El gran rival era siempre el cine de Hollywood, al que se concedía la cualidad de hacer películas *universales* frente a la cinematografía nacional que solamente realizaba películas *españolas.* La recepción va cambiando en las décadas siguientes según el cine español va ganando en calidad, aunque la desconsideración hacia el cine español se mantiene como constante hasta el presente.

Durante los años cuarenta son escasos los textos sobre cine, en relación al periodo anterior a julio de 1936. Es una generación castrada por la guerra que vive en un ambiente de fascismo cotidiano donde la libertad está muerta y la represión anula el pensamiento y la crítica. Predominan las gacetillas de cine, un tipo de publicidad indirecta, y en cambio hay más literatura cinematográfica en revistas falangistas, militares o católicas, que insisten en el carácter doctrinario del cine y alertan de sus peligros y desviaciones. Las esporádicas críticas que aparecen en la prensa suelen ser anónimas o firmadas con seudónimos. Desde finales de los cuarenta las revistas locales comienzan a introducir secciones dedicadas al cine combinando las noticias de agencia con textos escritos por sus propios comentaristas que empiezan a elaborar una crítica más rigurosa. Ante el impactante aumento de la oferta cinematográfica en las Islas, sobre todo en los cincuenta y sesenta, nuevos críticos intentan ofrecer al público elementos de juicio más sólidos y objetivos, destacando José Siliuto Méndez, José Antonio Pérez-Alcalde, Enrique Lages, Manuel Suárez, Luis Jorge Ramírez, Agustín Quevedo o Elfidio Alonso hijo. El pintor Manolo Millares continuó la tradición de la vanguardia de preguerra con sus textos sobre cine, pasión también presente en otros artistas como César Manrique, Miró Mainou o Pepe Dámaso.





Carteles anunciadores de los films *La blanca paloma* y *Misterio en la marisma*, ambos dirigidas por Claudio de la Torre. Filmoteca Canaria.



Díptico anunciador de la proyección del film *Tormenta sobre México*, de S. M. Eisenstein, en el Cine-club Naútico de Santa Cruz de Tenerife.

Un importante fenómeno cultural de los años cincuenta es la aparición de los cine-clubs, presentes en distintos sectores sociales, como los centros docentes universitarios y de bachillerato, asociaciones culturales u organizaciones católicas. Conocemos un intento anterior de crear un cine-club durante la República por parte de la Asociación de Amigos del Arte Néstor de la Torre en Las Palmas, que ya había organizado algún ciclo de cine no comercial, aunque este proyecto de 1935 no llegó a materializarse. Ya en la posguerra, tras dos meses de actividad del Cine-Club Naútico en 1953, comienza a funcionar en Las Palmas el Cine-Club Universitario del SEU en enero de 1954, que permanece activo hasta 1970, y a finales de la década surge el dinámico Cine-Club Borja en el Colegio de los Jesuitas, que desaparece en 1982. En Tenerife se inaugura otro cine-club universitario promovido por Antonio Vizcaya y que sólo dura pocos meses entre 1954 y 1955. Algunos de sus miembros forman después el activo Cine-Club Naútico que, como el anterior, suele proyectar en el Cine Price. En Santa Cruz de Tenerife destaca además el Cine-Forum de Acción Católica y en la Universidad de La Laguna se crea en 1967 el Cine-Club Universitario, luego convertido en Aula de Cine, y un año después aparece el Cine-Club Sansofé en Las Palmas. Por último, señalemos que Canarias sigue alimentando discretamente al mundo del cine con actores como Josefina de la Torre, también escritora y guionista del cine español en los años cuarenta, y que fue dirigida por su hermano Claudio de la Torre en algunas películas (*La blanca paloma, Misterio en la marisma*; María Montez y Patricia Medina que desarrollan su carrera en Hollywood; o el tenor Alfredo Kraus que protagoniza algunos films (*Gayarre, El vagabundo y la estrella*).

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA DURANTE EL FRANQUISMO



Programa de mano del film *Alma Canaria*, 1945. Filmoteca Canaria.

Como en las décadas anteriores, las Islas siguen constituyendo un escenario para recrear lugares lejanos y exóticos. Desde esta perspectiva, Canarias nunca es Canarias, es un comodín, un decorado abstracto que sirve para ambientar culturas, momentos y lugares muy diversos. Pero también en la década de los cuarenta se inicia otra tendencia, aquellos films de ficción que se ruedan en las Islas y su trama ocurre asimismo en las Islas. Con motivo del estreno de *Los últimos de Santa Cruz* —en la cartelera, *Los amotinados de Santa Cruz*—, film alemán rodado en la Isla en 1935, el diario *La Tarde* lanza en 1940 un editorial donde reitera a Tenerife como «isla de luz», lugar atractivo para los rodajes de compañías extranjeras, y mantiene la idea tradicional del cine como medio de propaganda de las bellezas insulares. Por otro lado, se aboga por un tipo de documental diferente, que establezca *una síntesis de conjunto, profunda e integral, que aporte nuevos elementos de juicio al conocimiento de la isla*. Pero nada se habla de crear una industria local, aunque sí va surgiendo la idea de hacer un «cine canario». Sintomática es la opinión expresada por la actriz Maruchi Fresno en su visita a Canarias en 1948 al plantear un modelo ideal: *Un «cine canario» sería admirado en todas partes, sobre todo si trata de aunar lo folclórico, sus leyendas y la gran belleza plástica de sus paisajes. Un cine como el mexicano, por ejemplo.* Durante todo el franquismo se incrementa notablemente el uso de las Islas para rodajes nacionales y extranjeros.

Una novedad son los films españoles con asunto canario, pero las dos tentativas fueron experiencias desafortunadas. En 1941, José Buchs dirige *Flora y Mariana*, film lleno de tópicos y muy mal recibido en su estreno de 1943 en Canarias por el mal empleo que hace del medio insular. Más importante fue *Alma canaria*, de 1945, mediocre melodrama costumbrista que dirige el venezolano José Fernández Hernández. En Madrid se presentó en pase privado a finales de año, con la presencia del General García Escámez y señora, y para el estreno en Canarias en abril de 1946 se anunció como *película folclórico dramática* llena de *paisajes de ensueño con nuestras isas, folías y costumbres*. Pese a defenderse que la intención de su director *ha sido llevar al celuloide, al igual que el cine mejicano en sus primeras producciones, temas nativos con alegres canciones, donde el folclore es su elemento principal*, esta tosca película no gustó a nadie y desde ese momento la sabiduría popular la bautizó con acierto como *Almacanaso*.

Desgraciadamente otras producciones de mayor interés y que hubieran abierto una vía para un cine canario, quedaron en meros proyectos. El escritor y director de cine grancanario Claudio de la Torre, empieza a rodar *Bajo el sol de Canarias* en 1943, pero quedó inacabada. Del guión no pasó el proyecto de 1945 *El collar de caracoles*, obra del escritor palmero Félix Casanova de Ayala. La incorporación del músico tinerfeño Juan Álvarez García a ambos proyectos y la actividad en ese mismo momento de Martín Moreno en Gran Canaria, son otras mues-



Fotograma de uno de los rodajes de Rafael Gil en las Islas. Filmoteca Canaria.

tras de este primer intento de posguerra para crear las bases de una industria local. Otras producciones nacionales utilizan Canarias como mero decorado, casos del panfleto militar *Legión de héroes* (Armando Seville, 1942), o *Neutralidad* (Eusebio Fernández Ardavín, 1949), melodrama naval que intenta justificar la no intervención española en la Segunda Guerra Mundial.

Los primeros documentales de la década filmados en las Islas los realiza la Revista Geográfica Española, patrocinada por la Dirección General de Propaganda, y los dirige Rafael Gil en 1940. El periódico *La Tarde* alababa estos rodajes repitiendo el sempiterno argumento de que así serán *divulgadas como se merecen las incomparables condiciones turísticas de nuestras Islas.* Pero, debido a la situación de guerra mundial, en esta ocasión la propaganda se enfoca más hacia la Península. Al final, los cuatro documentales producidos (*Canarias Orientales, Canarias Occidentales*, *Tierra canaria* y *Fiesta canaria*), resultaron visiones tópicas, retóricas, falsas y folklóricas de la realidad insular tan queridas por el régimen. Por otro lado, tienen mucho interés los tres documentales dirigidos por Martín Moreno en 1946, seudónimo del periodista grancanario Francisco Pérez García. Los produce su compañía, Drago Films, y los subvenciona el Mando Económico. Los tres films, *Gran Canaria, Canción del Nublo* y *Teide Gigante*, son importantes documentos sobre la mitificación de Canarias por medio de representaciones idílicas del medio insular, su historia y su cultura. Esta misma visión arcádica del paisaje isleño se repite en otros documentales de los cuarenta como *Tenerife, Jardín de las Hespérides* (1942), *El Jardín de las Hespérides* (1944) o *Las Islas Afortunadas* (1949).

Pero sin duda la gran novedad de la década es el NO-DO, el obligado y exclusivo noticiario y documental español que se recibe en las Islas como *la nueva idea del cine nacional* y *una nueva victoria del Nacionalsindicalismo.* El primero se estrena en los cines isleños a finales de enero de 1943, y el primer *Imágenes* en 1946. En 1944, año en que se autoriza la exportación temporal de película virgen a Canarias para las filmaciones del NO-DO, el corresponsal del noticiario, con sede en Las Palmas, es el cámara Francisco Robayna de Armas, y en 1951 lo es el lanzaroteño David J. Nieves, aunque también se desplazaron otros directores de fotografía de la Península. Desde el mismo momento de su creación hasta su desaparición a principios de los ochenta, las Islas se incorporan al repertorio temático de este noticiario. Tópicos del régimen son los reportajes sobre fiestas religiosas, procesiones, tradiciones y costumbres populares, deportes, vistas del paisaje insular, o las llegadas y salidas (la del buque escuela *Juan Sebastián Elcano* se reitera desde los cuarenta hasta los setenta). Otros son directamente políticos como las inauguraciones de obras del Mando Económico, la escala de Eva Duarte de Perón en el aeropuerto de Gran Canaria, la visita de Franco a las Islas, las visitas de ministros (de Carrero Blanco a Fraga Iribarne), más inauguraciones de monumentos y obras públicas franquistas, la visita de los Príncipes de España, etc. El NO-DO ha dejado testimonio de acontecimientos importantes en la historia reciente de Canarias, tales

como las erupciones volcánicas de 1949 y 1971 en La Palma, los temporales más importantes y sus efectos, las plagas de langosta, el episodio del secuestro del buque *Santa María*, o el trágico accidente en el Aeropuerto de Los Rodeos en 1977. Los temas culturales elegidos se reducen a algunas exposiciones de arte sacro y de pintores tradicionalistas, la de escultura en la calle en Santa Cruz de Tenerife, ya en los años setenta, o sobre la paloma mensajera. El NO-DO también es testigo de la transformación de una pujante fiesta popular que, oculta durante el franquismo bajo el eufemismo de Fiestas de Invierno, termina por denominarse Carnavales.



Díptico anunciador del Primer Concurso de Cine Aficionado en Canarias, 1953.

Continúa en los años cincuenta el sueño de una industria cinematográfica canaria. En 1954 se insiste en Las Palmas que su creación se vería favorecida por *la variedad y el clima ideal*, generaría puestos de trabajo y que abriendo un estudio de cine vendrían compañías extranjeras a filmar. Era la manera de que *la meca cinematográfica* fuera realidad. Así sigue llamando la prensa a Las Palmas, o también *ciudad del cine*, después de los acontecimientos sociales que fueron los rodajes de dos películas, una de producción hispano-italiana (*Tirma*) y otra inglesa (*Moby Dick*). Pero políticos y empresarios no muestran interés alguno en esa posible industria y los Cabildos siguen comportándose igual que décadas atrás, al entender el cine como plataforma publicitaria del turismo. Se facilitan rodajes a documentalistas extranjeros o se encargan cortometrajes a productoras foráneas, como el que recibe Pathé en 1959 del Cabildo de Gran Canaria. Pero hay algunos cineastas canarios que siguen intentándolo: en esa misma Isla realizan cine amateur Abesinio Beltrá y Domingo Báez, quienes a diferencia de la mayoría de cineastas que se decantan por el obligado género documental, se aventuraron con films de ficción. Pero la figura más decisiva fue el ya mencionado David J. Nieves, cineasta polifacético (operador, guionista, director, productor y distribuidor) que rueda documentales en Canarias y África, y que crea sucesivamente diversas productoras (Islas Unidas Films o Timanfaya Films) radicadas en Las Palmas. Islas Unidas Films era además una distribuidora, donde ejercía de gerente, que trabajaba con cortos y largometrajes en 16mm pero asimismo distribuía material cinematográfico como la célebre cámara Bell & Howell o el proyector Filmosound 202, ambos también de 16mm. Nieves fue un determinante impulsor del cine amateur, sin duda consciente de las enormes dificultades para plantear desde las Islas una alternativa profesional. En su artículo *Posibilidades cinematográficas en Canarias*, defiende los valores naturales de las Islas y las potencialidades del cine para registrar realidades aún por descubrir, anima a los productores nacionales a rodar aquí, aboga por filmar solamente en color para conmover a *cierto público*, e incita a los amateurs a *recoger con su cámara las impresionantes bellezas de Canarias.*

Pero su más destacada labor, además de documentalista, fue promover los rodajes de aficionados con la convocatoria por parte de Islas Unidas Films del Primer Concurso de Cine Amateur en 1953, con el patrocinio de los Cabildos de Tenerife y Gran Canaria. Su iniciativa fue muy apoyada por escritores y estudiosos como Eduardo Benítez Inglott,



Cartel del film *El Reflejo del alma*, 1957. Filmoteca Canaria.

Sebastián Jiménez Sánchez o Luis Doreste Silva, que llegaron a escribir textos incluídos en el programa del concurso. Así, Benítez Inglott glosó las excelencias de la distribuidora por tener otros fines aparte de los meramente comerciales, como propagar la afición amateur al cine, formar en la técnica de la cámara, y divulgar lo filmado entre los canarios para mostrarles *sus paisajes y peculiaridades materiales, y su vida agrícola, industrial, comercial, recreativa…* En el concurso participaron aficionados de las Islas (Antonio Manchado, Tomás Zerolo, José Ponce Caballero, Francisco Farray, Joaquín Gutiérrez, Juan González, José Antonio Tavío…), además del mismo Nieves que presentaba el mayor número de cortos, y algún extranjero (como los franceses Roger Rives y Jean Fouche-Creteau). Todos los films eran documentales y los temas básicos eran las escenas familiares, los paisajes isleños o distintas actividades de la sociedad local. En esos momentos se valoraba el llamado «cine de familia», filmaciones privadas que en realidad nunca debieron exhibirse públicamente y que lastraron el propio sentido del cine documental durante años. Este concurso, que no tuvo continuidad, fue pionero en la escena cinematográfica de posguerra y precedente del extraordinario desarrollo del cine amateur en las décadas siguientes. Otro eslabón importante y más ambicioso fue el I Certamen Internacional de los Nuevos Valores Cinematográficos convocado diez años después, a finales de 1962, por el Cine-Club Universitario de Las Palmas. No sólo se proponía un concurso de películas con un jurado internacional sino en realidad era como un festival con secciones paralelas sobre el cine más moderno y desconocido entonces, casos del New American Cinema o la *nouvelle vague* francesa. A esta creciente pujanza del cine amateur se suman otras localidades como Teror que celebra su Festival de Cine Aficionado entre 1961 y 1963.

El esfuerzo más importante para crear una plataforma industrial canaria fue del italiano Máximo Giuseppe Alviani a mediados de los años cincuenta, que montó la Productora General Cinematográfica Las Canarias en Tenerife y llegó a negociar la filmación de coproducciones con Francia a rodar en las Islas. El acuerdo se realizó en 1956 con la presencia en la Isla de tres personajes de la industria francesa, Jacques Santú, René Bianco y Charles Darché. Pero el único proyecto realizado, *El reflejo del alma* (1957), escrito y dirigido por él mismo y protagonizado por Armando Moreno y Maria Piazzai (sustituyendo a Jeanne Moreau), era un melodrama poco afortunado que se rodó en la Isla y frustró esta prometedora iniciativa. En este mismo año, el realizador Marco Ferreri y el guionista Rafael Azcona, que recorren durante seis meses las siete Islas preparando un documental producido por Alviani que no llegó a filmarse, vuelven a insistir en las adecuadas condiciones insulares para el establecimiento de la ansiada industria.

Otras producciones españolas rodadas en las Islas en estos años fueron *La llamada de África* (César F. Ardavín, 1952), una película de espionaje ambientada en el Sahara, y el melodrama *Mara* (Miguel Herrero, 1958), cuya acción —una mujer dividida entre tres hombres— transcurre en Tenerife. Su recepción fue muy controvertida, aunque a

algunos le consoló el eterno tópico de *que se realza en color el variado paisaje de las Islas*. Y en color se rodaron dos documentales de Christian Anwander en 1955, *En la luz de Gran Canaria* (con música de Néstor Álamo) y *Tenerife y sus bellezas* (con participación en el guión de Luis Diego Cuscoy).

Entre las coproducciones destaca especialmente la hispano-italiana *Tirma* (recientemente editada en DVD), una especie de peplum sobre la conquista de Gran Canaria que se rueda en la Isla en el verano de 1954, la codirigen Paolo Moffa y Carlos Serrano de Osma, se fotografía con el sistema italiano Ferraniacolor, y la protagonizan Silvana Pampanini (la princesa aborigen) y Marcello Mastroianni (el conquistador que la enamora). Se basaba en la obra teatral del escritor de Las Palmas, Juan del Río Ayala, pero la historia fue muy transformada. Esta deficiencia de un guión convencional, junto a grandes errores históricos, ambientales y narrativos, determinan una producción fallida, híbrida y polémica que pretende más imitar los modelos del western (*una película de indios*, como la denominó un indignado Del Río Ayala) que asumirse como un film histórico. Mencionemos también la coproducción hispano-alemana *La estrella de África* (Alfred Weidenmann, 1957), donde Maspalomas es Libia durante la Segunda Guerra Mundial.

Al mismo tiempo que se menciona de pasada o se muestra en los mapas generalmente en films históricos o de aventuras desarrollados en el Atlántico, Canarias sigue utilizándose como plató por producciones extranjeras. En 1954, las tranquilas aguas de Las Palmas sustituyeron al bravío Mar del Norte como escenario de las aguas balleneras para el rodaje del *Moby Dick* de John Huston. El rodaje fue un acontecimiento en la Isla, con más de cien personas en el equipo y la construcción de un tercer modelo de ballena en los astilleros de la ciudad. Hasta la presencia de Gregory Peck y el rodaje de la ballena blanca constituyeron un reportaje del NO-DO, aunque contrasta el fenómeno social que se produjo con el escaso metraje rodado en la Isla. Un año después, Las Palmas es de nuevo plató en el film francés de espionaje *Alerta en Canarias* (André Roy, 1955), que ni siquiera se estrenó en las Islas. Si en *Moby Dick* sólo se utiliza el espacio de mar situado frente a la playa de las Alcaravaneras, en otras producciones la ciudad de Las Palmas es transformada en un lugar exótico y tropical. Las cosas siguen como en los años treinta, cuando la Fox produjo la polémica *Grand Canary*. Ahora puede representar una ciudad caribeña (la alemana *Peter Voss, caballero detective*, Georg Marischka, 1959), o la capital de Tahití (la inglesa *SOS Pacífico*, Guy Green, 1961). Aparcado quedó el rodaje del film *Mañana* que iba a dirigir David Lean en Gran Canaria en 1959, nada menos que con Burt Lancaster, Kim Novak, Tony Curtis y Shirley MacLaine en el reparto, y que lógicamente creó mucha expectación, como ya había suscitado la presencia en la Isla de Ava Gardner acompañando al actor italiano Walter Chiari.

Los sesenta son los años del *boom* turístico en las Islas, cuya influencia llega también a la producción de películas con más fuerza que nunca. Aparte de los habituales platós de Gran Canaria y Tenerife, ahora se



Fotograma del film *Mara*, 1958. Filmoteca Canaria.



Cartel del film *Moby Dick*, 1954. Filmoteca Canaria.



Fotograma del film *Tirma*, 1954. Filmoteca Canaria.



Programa de mano del film *Tirma,* 1954. Filmoteca Canaria.

redescubre Lanzarote como escenario y, como ya ocurrió con otras Islas, se augura su transformación en *una auténtica meca cinematográfica*, y por supuesto muy vinculada a la industria turística. Se rodó mucho en esta década y films de géneros muy diversos pero, de nuevo, la calidad media es bastante baja. Algunas comedias intrascendentes ubicaron a famosas estrellas de la música pop en el paisaje insular, casos del Dúo Dinámico (*Escala en Tenerife*, León Klimovski, 1964), Rocío Dúrcal y Enrique Guzmán (*Acompáñame*, Luis César Amadori, 1965), Rocío Dúrcal de nuevo (*Más bonita que ninguna*, Amadori, 1965), o el inglés Cliff Richard y el grupo The Shadows (*Días maravillosos*, Sidney J. Furie, 1964). Más interés tiene el extendido uso de Canarias como decorado fantástico propiciado por su variado medio natural, en especial los

paisajes volcánicos, a partir del rodaje de *Hace un millón de años* (Don Chafey, 1965), fabulación prehistórica con efectos especiales de Ray Harryhausen y papel estelar de Raquel Welch, cuya presencia en Tenerife y Lanzarote fue otro acontecimiento social. La misma productora, la prestigiosa Hammer inglesa, vuelve a utilizar las Islas como escenario de *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra* (Val Guest, 1969). Destaquemos asimismo dos adaptaciones de obras de Julio Verne realizadas por directores españoles, *La isla misteriosa* (Juan A. Bardem, 1971) y *Viaje al centro de la tierra* (Juan Piquer, 1977). También en este último año, La Palma se incorpora como nuevo plató fantástico para otra producción inglesa, *Viaje al mundo perdido*, que dirige Kevin Connor y protagoniza Doug McClure.

La Canarias turística fue el marco de insulsas comedias españolas donde el destape que se permite en el tardofranquismo es la nota común (*Hay que educar a papá, Striptease, Desnuda ante el espejo* u *Ópalo de fuego*). El abanico genérico se completa con films de ciencia-ficción (*Órbita mortal*), acción e intriga (*Rififí en Amsterdam, Timanfaya*), o incluso el spaguetti-western (*Por la senda más dura*). Los films de mayor calidad filmados en Canarias en esta década son *También los enanos empezaron pequeños*, metáfora sociopolítica que el alemán Werner Herzog rueda en Lanzarote en 1969 (donde también transcurre parte de la acción de otro film suyo, *Fata Morgana*), y el drama *Sur la route de Salina* (George Lautner, 1970), una coproducción interpretada por una madura y ya enferma Rita Hayworth que para la prensa es aún la actriz de *Gilda*. Por último, y como muestra del habitual desconocimiento sobre las Islas, la comedia alemana *Wenn man baden geht auf Teneriffa* (Helmuth Backhaus, 1964) parece un puro sinsentido pues, pese a su título traducible como *Si quiere nadar vaya a Tenerife*, la acción transcurre en Gran Canaria.



EL CINE DE LA DEMOCRACIA: 1977-2010

EXHIBICIÓN Y CULTURA CINEMATOGRÁFICAS

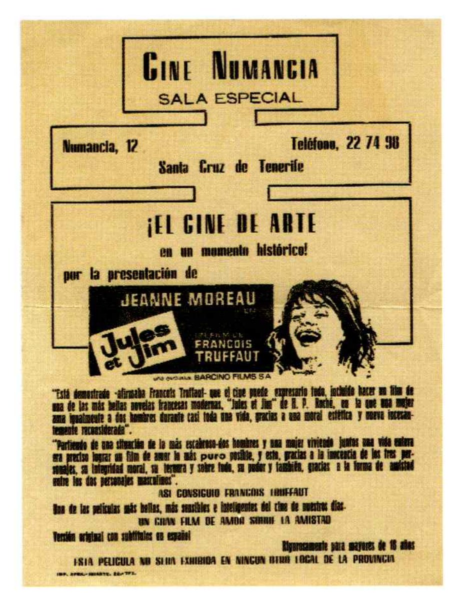
Los años setenta, convulsos y prodigiosos a la vez, fueron también los del *boom* de la televisión en Canarias, que aumenta su atractivo y poderío con las emisiones en color. El espectáculo más afectado es el cine, que también se ve perjudicado por el mito del miedo a salir de noche que se extiende en todo el final del franquismo y primeros años de la democracia. Se advierte un progresivo declive de la audiencia cinematográfica en la segunda mitad de la década, y esta crisis provoca, desde comienzos de los años ochenta, el fulminante cierre de salas que se reconvierten en bingos, boleras, gimnasios, supermercados, talleres o garajes; se mantienen cerradas sin uso; o simplemente se destruyen para construir pisos de viviendas. Los cambios sociales y culturales, la banalización del gusto, o la competencia galopante de otros espectáculos, como la televisión o el fútbol, agudizan el fin de una manera de concebir el propio espectáculo cinematográfico y, en consecuencia, provocan nuevas políticas de resistencia.

El golpe de gracia a los cines tradicionales se produce con la irrupción de las multisalas, que comienzan en Santa Cruz de Tenerife en 1982 con los Multicines Oscar, seguidos de salas reconvertidas como los Greco (el mejor cine de la década anterior) y Price, y los efímeros Chaplin; en Las Palmas, los primeros fueron los Galaxy´s y Royal; y en La Laguna, el Cine Aguere también se transforma en multicines, como pasó con el Chimisay en el Puerto de la Cruz. Un medio más potente que la televisión como es Internet es el principal causante de una nueva reconversión del sector que llega a principios del siglo XXI con cierres de multisalas pioneras (Oscar, Greco, Aguere, Chimisay, Royal), la paulatina desaparición de los cines de los centros urbanos y la apertura de más multicines vinculados ahora a las grandes superficies comerciales situadas en las periferias o en los centros turísticos: Las Arenas, La Ballena, Siete Palmas, El Muelle y Monopol, todos en Las Palmas; los Yelmo Cineplex en Santa Cruz de Tenerife; los Cinebox en La Laguna. Y se extienden rápidamente por algunas poblaciones canarias: en Santa Cruz de La Palma los Avenida, en Los Llanos de Aridane los Millenium; en Arrecife los Atlántida; en La Orotava, Vecindario y Antigua, otros Yelmo Cineplex; los Multicines Telde; los Deiland en San Bartolomé; los Tamaragua en Corralejo; en Playa de las Américas los Zentral Center; o

los Multicines Puntalarga en Candelaria. Algunas pocas multisalas permanecen en los centros de las poblaciones, como los reconvertidos Renoir Price en Santa Cruz, o los desaparecidos Galaxy´s y el Monopol en Las Palmas. Incomprensible es la completa desaparición de la exhibición cinematográfica en el casco urbano de La Laguna, que conoció el cine desde los primeros tiempos y lo mantuvo durante cien años. En Islas que no tienen salas comerciales se ha optado por las funcionales alternativas tradicionales, como vemos en el Auditorio Cine de San Sebastián de La Gomera y en el herreño Centro Cultural Asabanos de Valverde donde también se ofertan proyecciones en la actualidad.

Un fenómeno nuevo es la casi total ausencia de empresarios locales, perteneciendo las nuevas multisalas a cadenas nacionales que se extienden por todo el país. Como símbolos de los cines tradicionales, se conservaron en ambas capitales canarias dos reliquias de gran calidad, Víctor y Capitol. Hoy día, el Cine Víctor, el único que continuaba proyectando películas hasta hace pocos meses, parece reutilizarse como espacio multiuso, pero el Capitol de Las Palmas se ha destruído para edificar viviendas. Por su parte, el pionero Circo Cuyás sufrió otra metamorfosis más al reconvertirse en teatro en 1999, el Teatro Baudet fue adquirido por el Cabildo de Tenerife, y el Cine Rex se transformó en bolera y hoy tiene un futuro incierto. Es de lamentar la pérdida de otras salas históricas muy importantes, como el Parque Recreativo en Santa Cruz y el Hollywood Cinema de Las Palmas. Otros locales resistieron un tiempo como salas S o X viviendo de films eróticos o pornográficos. Ya en pleno siglo XXI, la frenética moda de los auditorios y los grandes edificios ha influido más aún en la pérdida de cines. Excepcional es la recuperación que algunos ayuntamientos, conscientes de que son espacios que pertenecen a la memoria colectiva, han hecho de sus salas de cine combinando las proyecciones con otras actividades. Esta radical transformación de la exhibición coincide con la práctica reconversión del sector de la distribución en monopolios que, al contrario de la diversificación en la época anterior, concentran todo el negocio en dos empresas con sede central en Las Palmas y oficinas en Santa Cruz de Tenerife, y que controlan en la actualidad todo el espectáculo cinematográfico del Archipiélago. El centralismo y la dependencia son hoy mayores que nunca y los centros de decisión ya no están en las Islas.

Desde la década de los setenta surgen grupos que se plantean el cine de forma más profesional pero asimismo insistiendo en su enorme potencial como plataforma cultural y comunicativa. Suponen una auténtica alternativa a la exhibición comercial y continúan la estela de los cineclubs de décadas anteriores. A esta efervescencia cinéfila mucho ayudó la oferta de las salas llamadas especiales o de Arte y Ensayo, sobresaliendo el Numancia en Santa Cruz y el Vegueta en Las Palmas, que dieron salida a muchas películas prohibidas por la censura y volvieron a la tradición republicana de la versión original con subtítulos. Aunque hoy parezca inaudito, esos cines llenaban sesiones de un público ávido, por razones distintas, de films malditos que la apertura tardofranquista va filtrando poco a poco. En este propicio ambiente de los primeros años



Cartel anunciador de las sesiones de arte y ensayo en el Cine Numancia.



Díptico anunciador del arranque del Colectivo Yaiza Borges.

de la democracia un grupo de personas muy interesadas en el cine forman en 1979 el colectivo Yaiza Borges y crean el Cine-Club La Buhardilla en La Laguna. Luego deciden convertirse en cooperativa, adquiriendo un carácter profesional y abarcando todos los sectores de la industria, exhibición, distribución y producción, pero mantienen su actividad cultural y pedagógica mediante cursos, elaboración de videos, edición del boletín *Barrido*, un programa de radio, o una labor de divulgación del cine por pueblos y aldeas. En 1981 remodelan el antiguo Cine Tenerife de Santa Cruz, lo transforman en el Cinematógrafo Yaiza Borges, y realizan una política de exhibición que busca la sensibilización del espectador ante el buen cine, aportando novedades como la exhibición continua y la renuncia al descanso en la mitad, la apuesta firme por la versión original subtitulada, la programación de calidad, o la información al espectador. La implicación del distribuidor Francisco Melo fue esencial para el mantenimiento de la sala durante sus cinco años de vida.

Pero esta aventura no sólo fue insólita en la historia insular sino también efímera, pues se ven obligados a cerrar el cine en 1986 y ruedan como testimonio el film *The End*, una serie de sketchs de distintos miembros de la cooperativa sobre las emociones y nostalgias que les suscitaba la experiencia de cinco años en ese cine de barrio. Las razones del cierre de esta especie de sala de arte y ensayo de los años ochenta, a la que el público fue abandonando progresivamente, son diversas y bien significativas de los cambios que se estaban produciendo: el adocenamiento de la cultura en esta década, la competencia audiovisual de la televisión, la eterna crisis de la versión original subtitulada, la aparición de los multicines y los profundos cambios que introducen en la manera

de ver y percibir las películas, el deterioro de la valoración estética y cultural del cine que coincide con una más intensa americanización del gusto y, *last but not least*, la autocomplacencia del colectivo ante un contexto cada vez más sordo a su oferta. Pero el proyecto de Yaiza Borges era mucho más ambicioso, al asumirse como una alternativa completa a la situación del cine en las Islas. Su propuesta se expresaba en una ley de bases para la promoción, protección y fomento del cine en Canarias, que como manifiesto programático aparece en su llamado *Libro Negro*, que ellos mismos publican en 1981. Años después se disuelve la cooperativa, y varios de sus miembros han continuado vinculados al cine, tanto en los campos de la producción como en los de la escritura o la enseñanza. Posteriormente, otro grupo de jóvenes constituyeron un modelo distinto de cooperativa cinematográfica a la que denominaron Dimensión 7, y desarrollaron su actividad como exhibidores en el recuperado Teatro-Cine de Los Realejos.

En Las Palmas fue importante la actividad que el grupo Amigos Canarios del Teatro, Cine y Música, realiza entre 1972 y 1978 con su apuesta por el buen cine. En 1984, el mismo año que se inaugura el primer multicine en la ciudad, se crea el colectivo cinematográfico Lumiére integrado por jóvenes comprometidos con un tipo de cine de difícil o imposible exhibición en salas comerciales. Inician el Cine-Club Lumiére con un espectacular ciclo de cine expresionista alemán celebrado en el adecuado marco del Castillo de la Luz, y que además incluía conferencias y una exposición. En lo sucesivo sus actividades tendrán un carácter errante al no poseer sede propia y pasar del edificio de la compañía aseguradora Mutua Guanarteme a la sala del Centro Insular de Cultura, inaugurada por ellos, y posteriormente, ante las trabas puestas por el Cabildo, se instalan en el Teatro Guiniguada, antiguo Cine Avellaneda adquirido por el Gobierno Autónomo, donde terminan su actividad en 1990 tras una densa y magnífica política de ciclos y de estrenos exclusivos en Las Palmas. Sus miembros se dispersaron y algunos de ellos continuan relacionados con el mundo audiovisual, sea en la televisión o en la enseñanza e investigación.

Estas iniciativas particulares comienzan a tener eco en algunos organismos oficiales que, en una actitud sin precedentes en Canarias, deciden impulsar nuevas líneas de actuación en su actitud ante al medio cinematográfico. Un frente decisivo es la creación de la Comunidad Autónoma Canaria y las transferencias en 1983 de todas las competencias en cinematografía. Consecuencia directa es la creación de la Filmoteca Canaria en noviembre de 1984, un acontecimiento en la historia del cine en las Islas. Tras más de veinte irregulares años de proyecciones, ediciones y formación del archivo audiovisual y documental, esta institución aún necesita más autonomía y un mayor impulso presupuestario y organizativo. Un segundo frente, también generado en los años ochenta, fue el insólito Congreso de Cultura de Canarias, que organizó el Gobierno autónomo y cuyas actas lamentablemente nunca se publicaron. Se formó en 1986 una mesa de trabajo sobre cine e imagen en Las Palmas que coordinaba Aurelio Carnero, abordándose los proble-



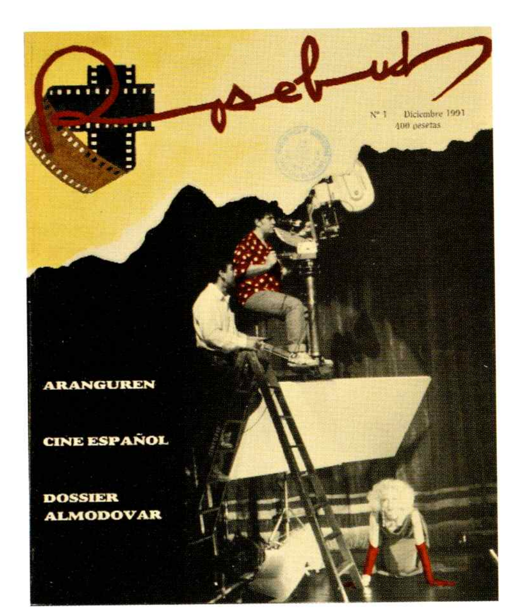
Cartel de la primera edición del Festival de Cine Ecológico del Puerto de la Cruz, 1982. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.



Cartel de la primera edición del Festival de Cine Histórico de La Laguna, 2005. Ayuntamiento de La Laguna.



Cartel de la cuarta edición del Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2003. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.





Primer y quinto número de la Revista *Rosebud*, 1991 y 1995 respectivamente. Universidad de La Laguna.

mas esenciales del cine en las Islas que, como alternativas a la situación existente, se plantearon al Gobierno en sus conclusiones. Otro frente importante es la creación de festivales internacionales en las Islas. El Ayuntamiento del Puerto de la Cruz inicia en 1982 el polémico Festival Internacional de Cine Ecológico y de la Naturaleza, que tras trece ediciones se interrumpe deplorablemente en 1995, justo cuando estaba empezando a cuajar un modelo alternativo, y aunque volvió hace pocos años al Festival los políticos lo dejaron morir de nuevo. Posteriormente han surgido otros festivales temáticos, como el episódico Festival de Cine Histórico de La Laguna, o el Festival de Cine Gay y Lésbico en Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife. El de mayor dimensión es el Festival Internacional de Cine de Las Palmas, que dirige Claudio Utrera, que acaba de celebrar su doceava edición este año —2011—, y ha logrado conectar con la ciudad en una línea ascendente de calidad y compromiso con el cine más moderno. Un festival especializado es MiradasDoc, celebrado en Guía de Isora desde 2006, que se ha cimentado como un importante referente en el mundo del cine documental.

Por otro lado, podemos considerar el período de la democracia como la época de oro de la escritura cinematográfica en Canarias. En los años setenta surge una generación de críticos y escritores que abordan el medio con una visión renovadora, tales como Antonio Rosado, Claudio Utrera, José Miguel Santacreu, José H. Chela, Francisco J. Gómez, Aurelio Carnero o Fernando Gabriel Martín. Entre los ochenta y la actualidad, se dedican al cine más secciones fijas en los periódicos, aparecen revistas especializadas, y se incrementa la edición de libros de cine, y en consecuencia asistimos a un desarrollo inusitado de la escritura cinematográfica en la historia del cine en las Islas. Soporte esencial ha sido la aparición de nuevas y numerosas firmas que deben destacarse como Josep Vilageliu, Francisco Ponce, José Alberto Guerra, Gregorio



Cartel de la *I Semana de Cine y Ciencia*, organizada por el Aula de Cine de la Universidad de La Laguna, 1992.

Cabrera, José Díaz Bethencourt, Sergio Olivari, Jorge Gorostiza, José Andrés Dulce, Benito Fernández Arozena, Eduardo García Rojas, Antonio Bordón, Alexis Ducouré, Álvaro Ruiz, Domingo Sola, Dolores Cabrera, Enrique Ramírez, Gonzalo Pavés, Clementina Calero, Teresa Rodríguez Hage, Rosendo González Texeira, Jorge Fonte, Tomás Martín Hernández, Febe Fariña, Mª Teresa Sandoval, Gregorio Martín Gutiérrez, Fernando Betancor, Víctor Junco, Isabel Castells, Isabelle Dierckx, Fernando Iturrate, Sergio Morales, Enrique Carrasco, Sergio Negrín, Arístides García, Jairo López, Emilio Ramal, Luis Roca, Sofía Suárez, Boris San Juan….

Paralelamente, se desarrolla una intensa y novedosa actividad en la Universidad de La Laguna. Primeramente con la creación del Aula de Cine en 1967, que sigue manteniendo una intensa trayectoria como cine-club cuarenta años después, y luego con la incorporación del cine a los planes de estudio como materia docente e investigadora desde 1977 y como asignatura obligatoria desde 1994 dentro de la especialidad de Historia del Arte. En estos años se han ido formando un nutrido grupo de estudiosos que tienen el cine como campo de trabajo, a través de la enseñanza, la investigación, la asistencia a Congresos, publicaciones o cursos especializados. En 1991, el Aula de Cine de la Universidad de La Laguna da a conocer el número uno de la revista cinematográfica *Rosebud* que, a pesar de su periodicidad irregular debido a problemas financieros y la escasa ayuda oficial, llegó a editar seis números. Constituyó un hito en el contexto canario por sus serios planteamientos, su heterogénea visión del hecho cinematográfico y sus textos de escritores nacionales y extranjeros de variado registro. En 1993 apareció en Tenerife el primer y único número de la revista *Travelling* mon-



Cartel del ciclo de conferencias *Historia y Mito. Las claves del cine del Oeste*, celebrado en los Multicines Aguere de La Laguna, 1996.

tada por un grupo de esforzados cinéfilos. Desde 2003, la Universidad de La Laguna edita *Latente*, revista de historia y estética del audiovisual con siete números publicados hasta ahora. Importante es la actividad pedagógica desarrollada en muchos cursos impartidos por profesores universitarios y otros estudiosos (en el Cine Aguere, Ateneo de La Laguna, Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz, Universidad de Verano de Adeje, Teatro-Cine de Los Realejos, CAAM de Las Palmas...) y los cursos interdisciplinares sobre las relaciones entre el cine y las otras artes que incorporan a profesionales de distintas disciplinas, destacando por su intensidad Isabel Castells, Carlos Brito o Josep Vilageliu, este último organizador de una importante actividad en escuelas y colegios canarios que apropiadamente se denominó «Educar la mirada». También la Universidad de Las Palmas ha creado su Aula de Cine, aunque no oferta su enseñanza en su plan de estudios. La magnífica y finiquitada programación del Cine Víctor durante los últimos años continúa en un espacio diferente, un museo de arte contemporáneo como el TEA de Tenerife, donde Emilio Ramal prosigue en la actualidad con su excelente labor de ofrecer el cine más actual que de otro modo sería imposible conocer en las pantallas locales, siguiendo la tradición de colectivos de décadas anteriores que también rompieron una lanza por el cine de calidad y más alternativo.

EL CINE AMATEUR: EL APOGEO DE LOS AÑOS SETENTA

Tras la llegada del cine a Canarias, la consolidación de la producción autóctona no pasó de ser una continua utopía, pero que contó con episodios importantes en los años posteriores gracias al voluntarismo, tesón y esfuerzo de algunos cineastas con escaso o nulo apoyo oficial y empresarial. Sin embargo, en la década de los setenta se produce un auténtico *boom* del cine amateur en las Islas de Tenerife, Gran Canaria, La Palma y Lanzarote, que culmina la trayectoria iniciada por el cine no profesional desde principios de los cincuenta. El contexto político y social favoreció en toda España esta efervescencia creativa y esta necesidad de expresión del llamado cine de las nacionalidades. Son los años del tardofranquismo, que desaparece de la historia con más represiones y una férrea censura que llegó a actuar contra algunos cineastas isleños (Luciano de Armas, Francisco J. Gómez, Josep Vilageliu). Además, desde la transición se generaliza un sentimiento de canariedad, de afirmación pública de una identidad perdida, que se expresa en manifestaciones reivindicativas y en las primeras elecciones democráticas. Pero también muchos de estos cineastas de los setenta eran sobre todo personas educadas en la oscuridad de los cines durante los años cincuenta y sesenta, enamorados de ese arte, y ansiosos por crear imágenes en movimiento. Su aparición y actividad coincide con el estimulante momento de un profundo cambio histórico que conduce a la democracia y al estado de derecho.

Los cineastas amateur utilizan los más asequibles formatos estrechos (8, Super-8 o 9 mm), que ocasionaban problemas técnicos para sincro-

nizar la banda de sonido por la escasa anchura del fotograma, y algunos pocos rodajes se realizan en 16 mm. Muy importante fue la proliferación de todo tipo de actividades paralelas que estimulan notablemente la creación: proyecciones, colectivos de cineastas, debates, concursos, muestras y festivales, escritura, etc. Casi al mismo tiempo se crean diversas asociaciones insulares de cine amateur. En 1974 surge en Santa Cruz de Tenerife la Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur (ATCA), que poco después se integra en el Círculo de Bellas Artes formando su Sección de Cine. Un año después se forma en Las Palmas el Grupo de Cineístas Amateur, en torno a la Casa de Colón. En estos foros de debate se presentaron numerosos films amateur, suscitándose importantes y encendidas polémicas entre las dos concepciones dominantes de entender Canarias cinematográfica y políticamente. En consecuencia, dos años después, aparece la ACIC (Asamblea de Cineastas Independientes Canarios) en Tenerife y Las Palmas, con un tono más radical y alternativo, que asimismo sufre la disidencia de un grupo que funda el Taller de Cine Canario. También eran los tiempos de apasionados debates sobre el tipo de cine que debía realizarse, los términos cineístas/cineastas, o el dilema cine canario/cine en Canarias que el tiempo demostró estéril.

Una actividad creadora tan considerable necesitaba plataformas de difusión y al mismo tiempo estímulos a la producción. Así surgen los concursos cinematográficos organizados por aficionados o entidades oficiales. En esta década fueron pioneros el Festival de Cine Amateur de Arucas, organizado por un grupo de jóvenes cinéfilos denominado Club 70 entre 1970 y 1977, y el I Certamen Regional Santa Cruz de Tenerife de Cine Amateur celebrado en 1971. Pero la gran época de los concursos se produce tras la muerte del dictador. La Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, que había iniciado su Certamen de Cine Amateur en 1972, organiza la popular Muestra de Cine Canario desde 1976, que en los ochenta se convierte sucesivamente en un Concurso de Guiones y en Muestra Nacional de Cine, y luego desapareció un tiempo hasta volver en soporte video y digital, continuando en la actualidad. Igual ocurre en la Casa de Colón de Las Palmas, donde se celebra desde 1976 la Muestra Canario-Americana de Cine no Profesional, que desaparece, tras cinco ediciones, en 1980. El concurso sirvió para estimular y dar a conocer las películas de los numerosos realizadores amateurs que en esos años trabajaban en Canarias junto a las de algunos cineastas latinoamericanos. Otras novedades fueron la difusión exterior de films canarios (en Filmoteca Catalana; concursos en Madrid o Bakú, Rusia; Festival de Alcalá de Henares; Festival de Benalmádena, Málaga...), los premios obtenidos fuera de las Islas por cineastas como Jorge Lozano o los Hermanos Ríos, o los comentarios elogiosos, incluso excesivos, que sobre el cine canario realizaron los críticos César Santos Fontenla y Diego Galán en su visita a las Islas.

Un caso especial es el del cineasta Jorge Lozano, pionero de Santa Cruz de La Palma que con 14 años ya crea Palma Films en 1960. Vuelve con fuerza en los setenta (*Síntesis del enano, La pared de Roberto, El salto del enamorado, La batalla de Lepanto*), ha realizado más de cien



Foto de rodaje y fotograma del film *El salto del enamorado*. Jorge Lozano. Filmoteca Canaria.





Fotogramas del film *Crónica histérica o La conquista de Tenerife*. Equipo Neura. Filmoteca Canaria.

producciones hasta hoy en diversos formatos, del Super-8 al digital, muchas escritas por su compañera Loló Fernández, y se ha revelado igualmente como un importante artista multimedia. En cuanto a la Isla de Tenerife, una relación mínima de cineastas del movimiento amateur debe incluir los siguientes: Antonio Casanova (*El cuarto mono, Mate sin jaque*), Roberto Rodríguez (*El último molino, El juego del palo, Sed, Génesis, La última folía*), Diego García Soto (*Mascarada, Contigo, pan y cebollas*), Francisco Siliuto (*Moribundia*), Manuel Tauroni (*La leyenda de Santa Cruz*), Claudio Artengo (*Aurelio*), Juan Cruz Ormazábal (*Dolor de Isla*), Grupo HP, formado por Manuel V. Perera y Eduardo Hernández (*Surcos, Confesiones del ciudadano eme, Pregón del agro caserío del Palmar*). Equipo Neura (*Crónica histérica o La conquista de Tenerife, El dictador aquí y ahora, Vamos a desenmascarar al padre Manolo*), Josep Vilageliu (*Diagrama, Página 45, Los barrancos afortunados, La estatua y el perro*), Francisco J. Gómez (*La tarjeta de crédito, Después de la soledad*), Francisco Mangas (*Informe: la economía canaria, El Palo canario*), Josefa Dorta y Domingo Luis Hernández (*La mugre*)…. Por otra parte, Teodoro y Santiago Ríos, que contaban con mejores medios, realizan interesantes films como el muy premiado *Talpa, El Aleph, Katharsis* o *Climax*, y propuestas más polémicas como su documental sobre el pueblo saharaui, *El país de los hombres azules*, recientemente reelaborado. Los Hermanos Ríos pasan al terreno profesional realizando documentales y cine publicitario, hasta su vuelta con *Guarapo* unos años después.

En Gran Canaria deben destacarse el Grupo Ansite, cineastas independientes del sur de la Isla, Antonio Rosado y Damián Santana (*Tierra seca, En voz baja, Arar sembrar esperar*), Damián Santana (*Ay Terror qué lindo eres*), el Equipo 1001 (*Tres Palmas, un esfuerzo común* y *Salvar Canarias*), Francisco J. Gómez y Antonio José Sánchez Bolaños (*¿Quién es Victoria?*), Grupo Splash (*El cuento del lacito que unía, El caracol encantado*), Félix González de la Huerta (*La gota última del vaso, Creándose así el pueblo guanche*), Luciano de Armas (*Vacaguaré, Parto sin dolor, Silencio*), Heriberto de la Fe (*La calentura*), el pintor Miró Mainou (*Simbiosis, Sexo quemado*), o el también pintor Pepe Dámaso con su viscontiana trilogía sobre su Agaete natal, que inicia en 1975 con *La Umbría*, y termina en la década siguiente con *Requiem por un absurdo* y *La Rama*. Igual-





Fotogramas del film *¿Quién es Victoria?*. Francisco J. Gómez y Antonio José Sánchez Bolaños. Filmoteca Canaria.



Foto de rodaje del film *Guarapo*, 1988. Teodoro y Santiago Ríos. Filmoteca Canaria.

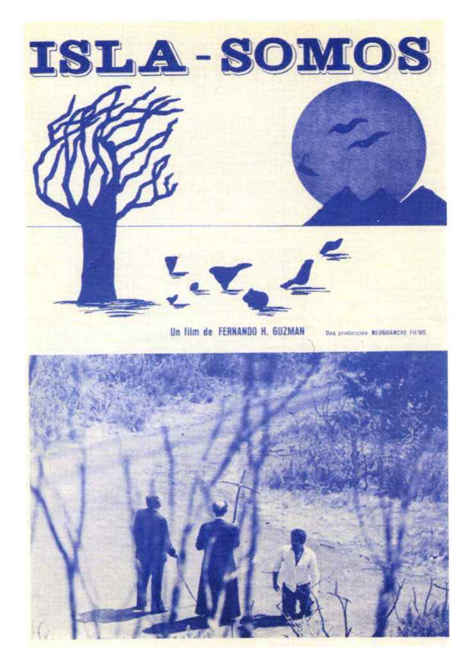
mente debe señalarse la actividad cinematográfica durante estos años en la Isla de Lanzarote, que contaba con su propia Asociación de Cine Amateur, donde sobresale Julián Martín (*No merece morir*).

Pese a los encuentros de cineastas y críticos, como el de Maspalomas en 1977, para establecer líneas de confluencia en el tipo de cine que había de realizarse en Canarias, que por el clima político de esos años estaba muy ideologizado; a nuevos intentos asociativos como la Federación Canaria de Cine no Profesional; y pese a la posibilidad de fomentar la producción difundiendo películas en el exterior, se desencadena irremediablemente la disolución de los colectivos existentes desapareciendo paulatinamente, con el comienzo de los ochenta, el movimiento del cine amateur canario. Además, la aparición de nuevas tecnologías como el video y la necesidad de superar la concepción de la producción de films como un mero *hobby* producen una lógica selección natural de cineastas, pues no bastaba con tener una cámara de Super-8 para abordar algo tan complejo como una película y crear una industria. Frente a ciertas interpretaciones que hablan de cineastas frustrados que abandonan la cámara por algunas críticas recibidas, creemos que la mayoría de ellos sólo podrían haber seguido si se hubieran decidido a dar el paso al cine profesional. Los hechos demuestran que los que lo hicieron continuaron en la industria del cine al superar el dilema amateur/profesional.

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA: 1979-2010

Precisamente, coincidiendo con la crisis del movimiento amateur, se rueda uno de los dos largometrajes canarios de los setenta, que anuncian la necesaria profesionalización, y que suponen un paso cualitativo en la cimentación de una industria, el sueño que se arrastra desde Rive-

ro en los años veinte. Ese film, rodado en formato profesional de 35mm, es *El camino dorado*, filmado en Las Palmas en 1979, un alegato contra el alcoholismo que protagonizan Tono Brum, Paco Acosta, Terele Pávez y Marisa Naranjo. Su director fue Ramón Saldías, que ya filmaba cortos desde 1969, e hizo este largometraje con 10 millones de pesetas de presupuesto y sin ayuda oficial, y fue la primera película canaria presentada en el Festival de San Sebastián. Este mismo autor realiza al año siguiente otro largo, la película de género *Kárate contra Mafia*, que firma como Sah-Di-A, y donde Las Palmas es nada menos que Hong-Kong. Pero su proyecto de adaptar la obra de Alonso Quesada, *Las inquietudes del hall*, no se materializó. Saldías ha vuelto en 2006 con el documental *El jazzman de los hombres azules*, con material rodado en los setenta sobre el músico Dexter Gordon.



Díptico anunciador del film *Isla somos*, 1978.

El tinerfeño Fernando H. Guzmán, desaparecido hace unos años, rueda el otro largometraje de los setenta (*Isla somos*, 1978). Fue un cineasta peculiar, una especie de *freelance* que desde inicios de los ochenta hasta finales de los noventa realiza varios más *(Españolito que vienes al mundo, Donde el cielo termina, En algún lugar del viento)*, y que resultan menos visuales que literarios y conceptualmente complejos. También en los años ochenta, Yaiza Borges hace una apuesta por el cine profesional en Tenerife, que funciona en los sectores de distribución y exhibición pero no cuaja en la producción (*Anabel off side, Bajo la noche verde, The End*), aunque algunos de sus miembros siguieron realizando películas con más asiduidad. Tienen que pasar diez años más para que Ríos Producciones afronte en 1988 su primer largometraje, *Guarapo*, el inicio de su trilogía sobre la emigración canaria a tierras americanas. Lo dirigen Teodoro y Santiago Ríos con un equipo de profesionales de las Islas y la Península, y aborda el tema del caciquismo y la emigración clandestina de la Isla de la Gomera hacia Venezuela en los años más duros de la dictadura franquista, y llenó de expectativas el panorama cinematográfico, aunque sus consecuencias industriales no tuvieron en su momento la continuidad necesaria que sólo se verá unos años después. Lo mismo ocurrió con las episódicas producciones de TVEC dirigidas en esos momentos por varios realizadores canarios y filmadas en 16 mm, experiencia que supuso el primer paso de un compromiso aún no resuelto por parte del centro de televisión regional con la producción audiovisual. Aunque al menos, durante estos años, difundió el cine canario en programas monográficos que tuvieron poco eco entre la población por la inadecuada hora de emisión y el escaso atractivo de su diseño.

Entre los cineastas de los setenta que permanecen activos, Josep Vilageliu es una excepción por su personal política de producción, concentrarse en el soporte video y luego en el digital y apostar por una arriesgada tendencia a un cine alternativo que elude las formas tradicionales de narración, como en su personal visión del estereotipado mundo aborigen canario (*Iballa*) o en su reflexión estética de la trilogía de los noventa (*Venus vegetal, La ciudad interior, Ballet para mujeres*). Muy importante fue la espléndida *Último acto* (Francisco J. Gómez, 1985), drama que parte de una película de Rainer W. Fassbinder y que como *Iballa* y otras también









Fotogramas del film *Iballa*. Josep Vilageliu. Filmoteca Canaria.

produjo TVEC. Una tendencia diferente adopta Aurelio Carnero, interesado en un cine naturalista lleno de ironía y humor (*Alvaro mi niño, Apartamento 23-F, El zorrocloco*) que, como algunas de las producciones de ese momento, se realiza en formato cine, uno de los retos históricos de los cineastas canarios para poder establecer las bases de la industria y proporcionar sentido comercial a sus productos. También surge Miguel Ángel Toledo, que en 1990 dirige el thriller *Por los viejos tiempos*, y que proyecta el rodaje de un largo en la actualidad. Asimismo se incorporan el prometedor Luis Sánchez-Gijón (con su excelente *El fotógrafo*, 1986), Ramón Santos (*Preludio, Mirando a Laura*, 1991), Sergio Hernán (*Calvario, tocata y fuga de un ataúd*, 1988) o Javier Croissier (*El hijo muerto*, 1991). Entre los cámaras profesionales debe destacarse a Juan Antonio Castaño, uno de los mejores directores de fotografía del cine español contemporáneo, y asimismo sobresalen otros sólidos técnicos como el pionero Teodoro Ríos, Roberto Ríos, Jaime Ramos…

El intento de regular y potenciar el sector cinematográfico conduce a la recuperación del asociacionismo, y en 1992 aparece la poco efectiva AEPAC (Asociación de Empresas de Producción Audiovisual de Canarias), para la estructuración y fomento de la industria audiovisual, que no obtiene resultados y desaparece. En 1993 se crea la Canary Island Film Commission, para asesorar al Gobierno canario, y la empresa pública Saturno, que promociona por el mundo a las Islas como plató cinematográfico, e iniciativas privadas van fortaleciendo las infraestructuras humana y material imprescindibles. Desde 1999 se celebran los Lanzarote Screenings, plataforma para la promoción y venta de películas españolas a otros países, que dirigen los Hermanos Ríos. Se sigue utilizando Canarias por productoras de cine y televisión, nacionales y extranjeras, y aquí se ruedan films dirigidos por Jesús Franco, Ugo Tognazzi, Claude Chabrol, Marco Ferreri, Wolfgang Petersen, Miguel Hermoso, Monte Hellman, etc. Una nota curiosa es la del francés Eric Rohmer, que para *El rayo verde* (1986) localiza frente a la ciudad de Las Palmas el fenómeno metereológico que da título a la película. Muy grave es que el film de cienciaficción *Enemigo mío* completó su rodaje con veinte toneladas de roca volcánica que se llevaron impunemente de Lanzarote a unos estudios de Munich. Por el contrario, a Ferreri se le prohibió rodar en paisajes como Las Cañadas o Lanzarote por el tre-

mendo impacto que suponía la presencia de una caravana de camiones en su film *Los negros también comen* (1988), que al final se realizó en Marruecos. Ironías del destino: las dos capitales canarias donde se produjo la rebelión militar de Franco en julio de 1936 fueron recreadas por Jaime Camino en Barcelona (*Dragon Rapide*, 1988).

Hasta entonces el Gobierno canario realizó una catastrófica política de subvenciones al cine. Bien ilustrativo es el caso de la producción multinacional *Océano*, rodada en 1989 en Lanzarote y Venezuela, a la que se dieron aleatoriamente nada menos que 600 millones de pesetas. Dirigida por el italiano Ruggero Deodato adaptando la novela de Alberto Vázquez Figueroa sobre la emigración isleña, nunca se estrenó en cines, se convirtió en un misterio, y tardó años en conocerse hasta que se transformó en serie televisiva. Lo mismo se intentó sin éxito con el abortado proyecto de *Ciudadano Max*, siguiendo otra novela del escritor canario Vázquez Figueroa, que tenía otras obras suyas adaptadas a la pantalla y que también dirigió algunas películas fuera de las Islas. Se establecieron agravios comparativos con otros proyectos de mayor entidad para el desarrollo de la industria canaria, tales como los de *Mararía*, cuyos derechos eran propiedad de Yaiza Borges; *San Antonio de Texas*, por parte de los Hermanos Ríos; o *Las espiritistas de Telde*, adaptación de la obra de Luis León Barreto que iba a dirigir Miguel Picazo. Cerca de 40 millones de pesetas recibió del Gobierno autonómico María Miró, grancanaria e hija del pintor y cineasta Miró Mainou, que realiza *Los baúles del retorno* en 1994 sobre la grave situación del cercano pueblo saharaui.

Pero en noviembre de este mismo año se produce un hecho excepcional, sin precedentes incluso a nivel nacional, casi cuando se cumplen cien años de la llegada del cine a las Islas. Un organismo anómalo, la Consejería de Turismo del Gobierno de Canarias, convoca ayudas para el desarrollo de la producción audiovisual con el dinero presupuestado para crear un canal de televisión autonómico, que no se aprueba hasta unos años después. Se invierten cerca de 1.700 millones de pesetas, que se reparten salomónicamente entre las 71 productoras presentadas, muchas formadas con sentido oportunista a raíz de la convocatoria. Llama la atención que algunos de los proyectos ya se habían realizado, otros estaban en fase de producción y el resto tuvo un destino incierto debido a problemas administrativos o de infraestructura. Entre las producciones acogidas a la subvención, el 83% es en soporte magnético, y un reducido porcentaje es para películas. De ellas, sólo cinco son largometrajes, lo que no supone el gran impulso que la producción cinematográfica históricamente demandaba, y las subvenciones beneficiaron mucho más a varias cadenas de televisión.

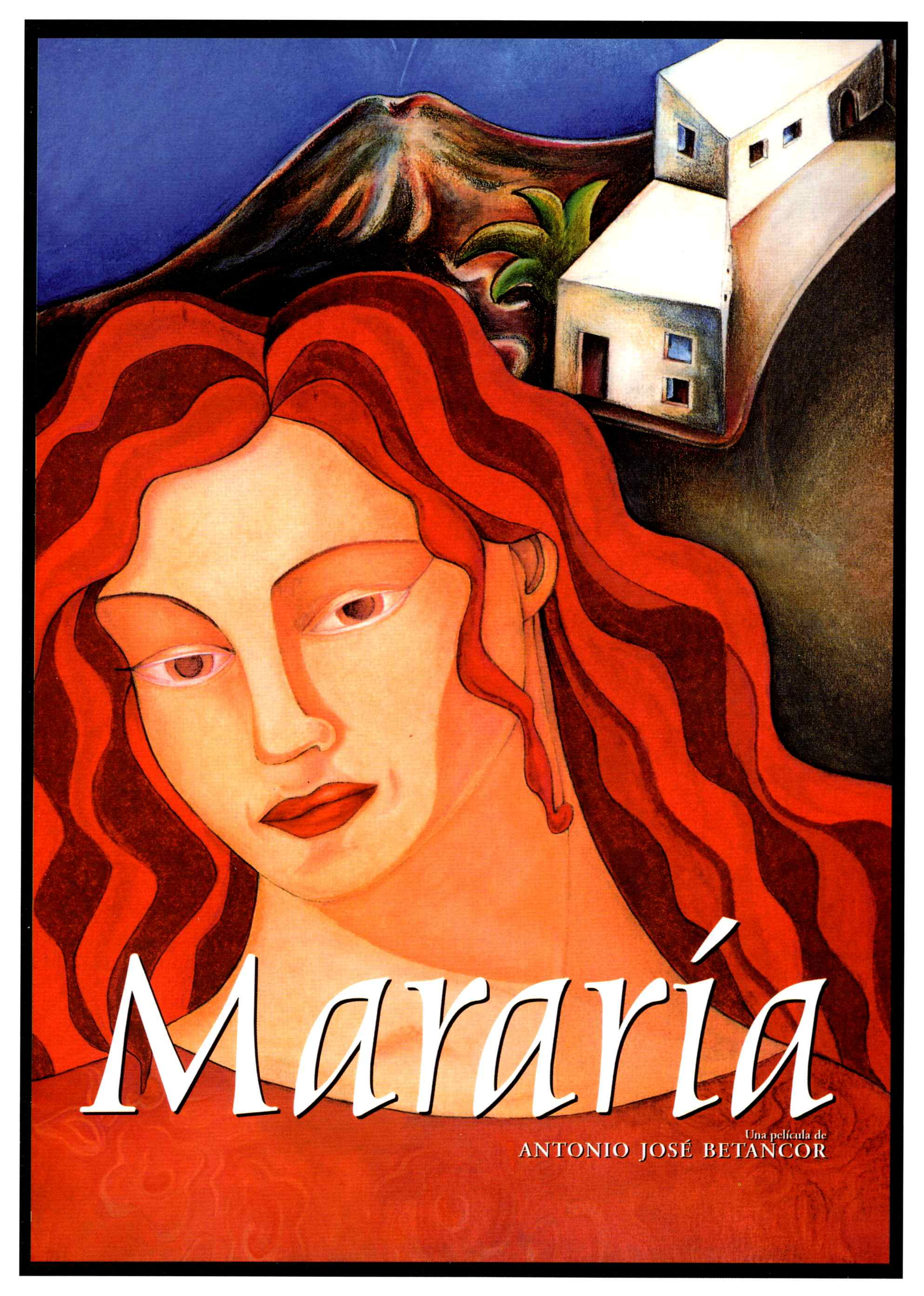
En el animado panorama de los años noventa se produce otro hecho histórico, el rodaje de *El largo viaje de Rústico*, primera coproducción entre Cuba y Canarias, que dirige el cubano Rolando Díaz en 1993 y que a partir de una historia real trata el tema de la emigración de un palmero al Caribe. Como consecuencia, se firmó un convenio con el ICAIC cubano y se ha intensificado la presencia de cineastas y escritores cubanos que intervienen en la producción, en cursos de for-



Cartel del film *Dragon Rapide*, 1988.



Fotograma del film *Océano*, 1989. Ruggero Deodato. Filmoteca Canarias.



Cartel del film *Mararía*, 1998. Antonio José Betancor. Filmoteca Canaria.

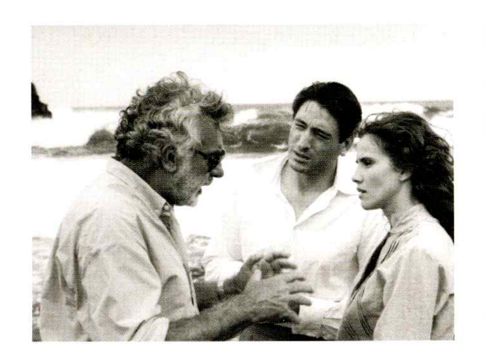
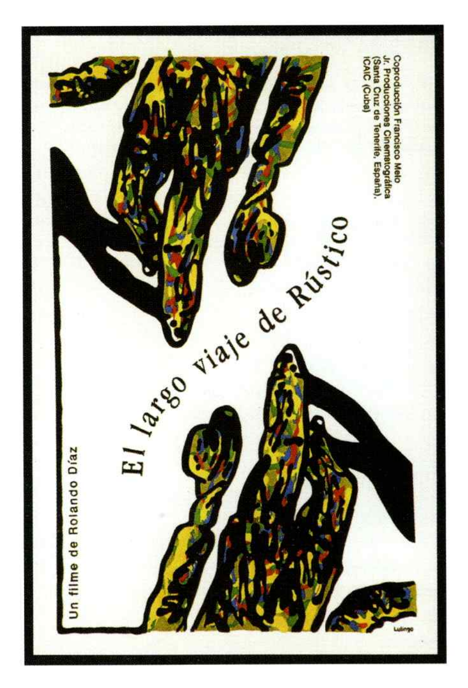




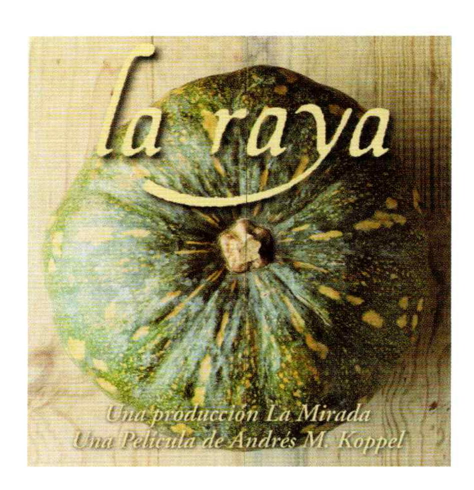
Foto de rodaje y fotograma del film *Mararía,* 1998. Filmoteca Canaria.



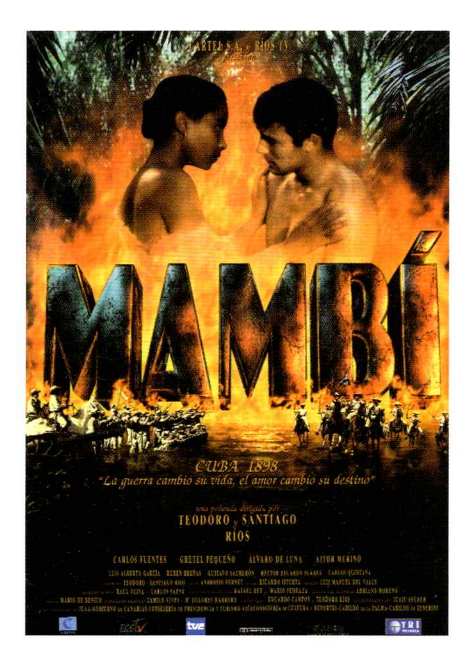
Cartel del film *El largo viaje de Rústico*, 1993. Rolando Díaz. La Mirada.

mación o en la publicación de textos cinematográficos. Otra coproducción con Cuba ya fue un largometraje, el segundo de los Hermanos Ríos después de ochos años de realizado *Guarapo*. Tras aparcar *San Antonio de Texas*, acerca de la fundación de esa ciudad norteamericana por emigrantes tinerfeños, ruedan *Mambí* (1998), interesante film sobre un desertor canario en la guerra de Cuba y segunda parte de su trilogía. En 1993 surge el tinerfeño Javier Fernández Caldas, realizador del espléndido *El último latido*, un cortometraje muy premiado que ha constituido un acontecimiento industrial y artístico, y que luego dirige otro corto, *Frágil*. En estos momentos, este movido interés en torno al cine genera nuevas productoras como Neoguanche, Francisco Melo Jr. P.C., Datana, La Mirada, Papi Producciones o Comunicación Integral. Sobresale La Mirada, que se crea en Tenerife en 1994 y ha demostrado hasta hoy un creciente nivel de profesionalización y calidad en el trabajo. La forman una productora, Ana Sánchez-Gijón, el director de fotografía Juan Antonio Castaño, y el director artístico Alfonso Ruiz. En la segunda mitad de los noventa producen algunos de los mejores films realizados en esos años en las Islas: *Fuera de juego* (Rolando Díaz, 1995), *Esposados* (Juan Carlos Fresnadillo, 1996), *La Raya* (Andrés Koppel, 1997), o *Ruleta* (Roberto Santiago, 1999). Fresnadillo es el director canario más internacional desde sus comienzos pues *Esposados*, su primer y brillante corto, es el único film canario nominado a un Oscar. Interesado en géneros como el fantástico o el terror, inicia su paso al largo con la sólida e inquietante *Intacto* (2001) y ha logrado abrirse camino en la escena internacional trabajando en Inglaterra (la taquillera *28 semanas después,* 2007) o en Estados Unidos (*Intruders*, 2011).

En Las Palmas surge Juan Carlos Falcón (*Mátame*, 1995, *Persuasor de muerte*, 1997), que continúa activo. También en este momento nos encontramos con otro hecho sin precedentes, la realización casi simultánea de varios largometrajes: *Fotos* (Elio Quiroga, 1996), interesante y arriesgado film cuyo guión fue premiado en el Festival de Sitges; *La isla del infierno* (Javier Fernández Caldas 1997), frustrado proyecto de cine histórico sobre la conquista de Tenerife aunque con buenos momentos; *Piel de cactus* (1998), complejo drama de historias cruzadas codirigido por el escritor y actor Alberto Omar junto con Aurelio Carnero; o la esperada *Mararía*, el film que recibió más dinero de la *zeroloto*, 99 millo-



Cartel del film *La Raya*, 1997. Andrés M. Koppel. La Mirada.



Cartel del film *Mambí,* 1998. Teodoro y Santiago Ríos. Ríos Producciones.

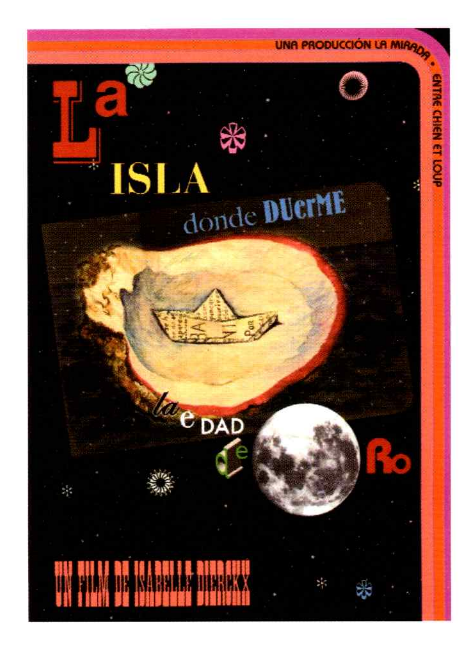
nes de pesetas. Después de varios años de lucha por parte de la Productora Yaiza Borges, propietaria de los derechos, y tras el paso por el proyecto de profesionales interesados en la excelente novela de Rafael Arozarena, como la guionista Lola Salvador, los directores Alfonso Ungría y Jaime Chávarri o el productor Gerardo Herreros, al final la produjo Andrés Santana y la dirigió el recientemente desaparecido cineasta Antonio Betancor. Lamentablemente, el resultado fue un film fallido en especial por su deficiente guión y su desaprovechamiento de las ricas sugerencias de la novela. Mencionemos, además de Santana y Betancor, algunos cineastas canarios establecidos en Madrid y trabajando en la industria cinematográfica española desde hace años, como Dunia Ayaso y Félix Sabroso, Juan Carlos Fresnadillo, Andrés Koppel, o la actriz grancanaria Antonia San Juan que dirigió varios cortos antes de su primer largo en 2009 (*Tú eliges*).

Ya en el siglo XXI, el empuje que viene desde los años setenta convierte en más regular la producción de películas y parece que la ansiada industria cinematográfica por fin ha comenzado a asentarse, se han aminorado las tradicionales carencias de personal profesional y material técnico, se han ampliado los canales de difusión para el cine canario y parece regularizarse una política oficial de subvenciones y ayudas. Destaca el aumento de concursos de cine, básicamente de cortometrajes, como el revitalizado Festival del Cortometraje de la Caja de Ahorros de Tenerife, el Foro Canario del Festival Internacional de Cine de Las Palmas, Festivales de Arona y Maspalomas, el Festivalito de Santa Cruz de La Palma, Telde Digital Express, Muestra Internacional de Cortometrajes de la Universidad de La Laguna, o el concurso en Internet denominado Canarias Rueda, promovido por La Caja de Canarias y otros patrocinadores. También ha aumentado la presencia de films canarios en festivales nacionales e internacionales así como los premios conseguidos, y sin duda destacan *El último latido*, que ha sido premiado en los festivales de Alcalá de Henares o Murcia, o el brillante *Esposados*, nominado a los Goya y que además es, como ya se ha señalado, la primera y única película canaria nominada a los Oscars en 1997. Los Goya también han nominado a David Cánovas (*El intruso*, 2006) y a Manuel González Mauricio (con el corto de animación *La noche de los feos*, 2007). Una nueva y nutrida generación de jóvenes cineastas ha surgido en estos últimos años, y una importante novedad es que algunos de ellos se han formado en universidades y centros especializados nacionales y extranjeros (Los Angeles, La Habana...). Y otros de los más interesantes son el recientemente desaparecido Juan Ramón Hernández (*Sueños de sal, Trini Borrull, El sueño del ermitaño, ADN*), Nicolás Melini (*Mirar es un pecado, Hijo*), David Baute (*Rosario Miranda, Pedro de Betancur tres siglos después, Somos todos, Los alzados de La Palma*), Mercedes Afonso (*Ada en una isla encantada*), Guillermo de la Guardia (*En un rincón del jardín, Lo que se coman los gusanos*), Eduardo Martinón (*El plan*), Guillermo Ríos (*El tatuaje, Nasija*), Aaron J. Melián (*La ratita presumida, Km 37*), Boris San Juan (*El sueño amateur*), Ayoze O´Shanahan (*La muerte no tiene amigo*), u otros como José Angel Alayón, Al-

fonso Muñoz, Javier Camarasa, Guillermo Carnero, Pepe Caldas, etc. Deben destacarse los documentales que revisan la memoria cultural de la vanguardia canaria, que Miguel G. Morales (también autor de cortos como *Cicatrices* o *El viejo y el lago*) dirige entre 2003 y 2005 (*Aislados, Maud: las dos que se cruzan, Al silencio Cristino de Vera*), al que se suma su reciente film sobre el escritor Domingo Pérez Minik. En este siglo siguen activos Josep Vilageliu (*Muros, Luna Park, Fantasmas*), Juan Puelles (*Ellos*), o Javier Fernández Caldas (*El olor del café*).

Diez años después de la gran actividad de la segunda mitad de los noventa acontece otro *boom* del largometraje producido en las Islas, rodándose entre 2005 y 2006 alrededor de siete películas. También en este momento se reestructura toda la política oficial sobre el cine con la creación en 2005 del Plan Canario del Audiovisual, vinculado a la nueva empresa pública Canarias Cultura en Red, y con la elaboración de un Libro Blanco del Audiovisual en Canarias. La productora La Mirada, que había realizado su primer largo en 2001 (*Hombres felices*, Roberto Santiago), coproduce con Bélgica en 2005 un inaudito, lúcido y magnífico film escrito y dirigido por Isabelle Dierckx, *La isla donde duerme 'La Edad de Oro'*. Planteado como un docudrama, esta historia de amor a Canarias y su gente parte de la búsqueda de un sueño, el involuntario acto surrealista de enterrar la copia de la película de Buñuel a comienzos de la Guerra Civil, para terminar reprobando en esta tierra de paradojas la destrucción del medio por la presión de la industria turística. También La Mirada produce el film fantástico *El barón contra los demonios*, que dirige Ricardo Ribelles. En 2006 crearon un estudio de animación, La Casa Animada, que realiza cursos y produce cortos y series de animación y dibujos animados. Por fin, Teodoro y Santiago Ríos completan su trilogía sobre la emigración canaria con *El vuelo del guirre*, ocho años después que la segunda parte y centrándose ahora en el retorno del emigrante. Elio Quiroga logra realizar su segundo largometraje (*La hora fría*, 2006) al que siguió *No-Do* en 2009, y Juan Carlos Falcón dirige su primer film largo, *La caja*, producida por Andrés Santana, y que adapta una novela de Víctor Ramírez, siendo la primera película de un canario a concurso en el Festival de Las Palmas de 2007. Y el cubano Rolando Díaz, instalado en las Islas desde la década anterior, ha estrenado un nuevo film rodado en Las Palmas, *La vida según Ofelia*.

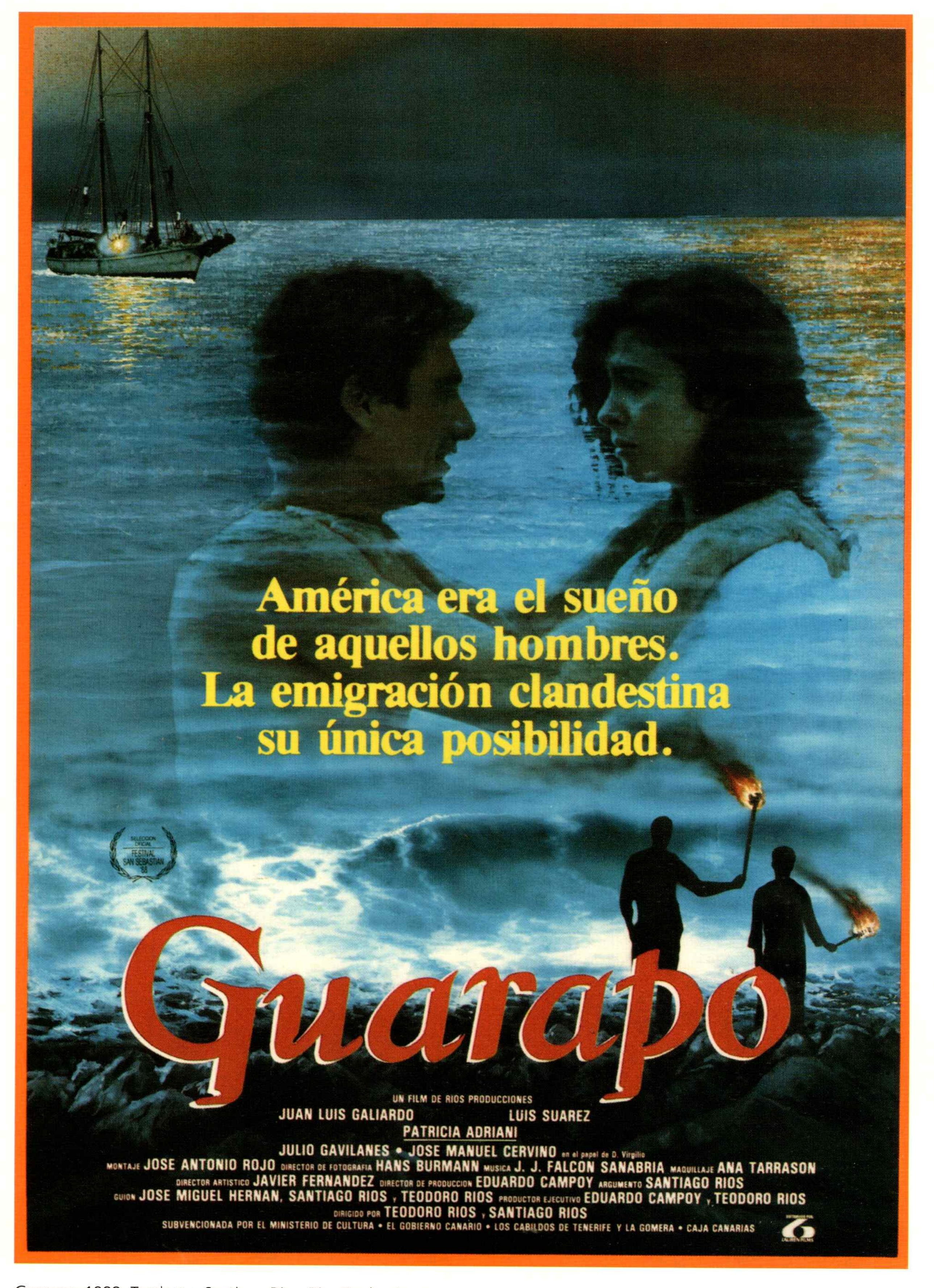
Un desconocido en el mundo del cine, Lucas Fernández, fue el elegido para dirigir *Óscar, una pasión surrealista* (2007), película sobre el pintor canario Óscar Domínguez rodada en Praga, Madrid, París y Tenerife, que se estructura en dos tiempos (presente y pasado) donde el nexo de unión es un cuadro de Domínguez que posee una mujer con los meses contados. Pese a la intervención de grandes actores (Victoria Abril, Joaquim de Almeida, Jorge Perugorría o Emma Suárez), resulta un film lastrado por un guión forzado y una banda sonora ampulosa. Una de las escasas cineastas canarias, la palmera Mercedes Afonso, dirige su primer largometraje, *El amor se mueve*, en 2008. El director de fotografía Jaime Ramos realiza un premiado documental, *Paseo por Guet N'dar* (2009), rodado en San Luis (Senegal), un discurso sobre la dura



Cartel anunciador del film *La isla donde duerme 'La Edad de Oro'*, 2005. La Mirada.

condición de los jóvenes senegaleses y su obligada y clandestina emigración en cayuco como alternativa. Destaquemos asimismo al dinámico colectivo Digital 104 (compuesto por Mª Eugenia Arteaga, Jonay García, Domingo J. González y Jairo López) que realizan diversos cortos (*Amanece, Acto primero, Como siempre, Rhythmus, Ridícula*), pero asimismo proponen una amplia oferta en el campo del audiovisual, siempre en formato digital. Las Islas siguen utilizándose como decorado de producciones nacionales o extranjeras en estos últimos años, como ocurre con *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009), *Una hora menos en Canarias* (David Serrano, 2010), o *Furia de Titanes* (Louis Leterrier, 2010).

Más allá del debate amateur/profesional que regía en los setenta, actualmente la disyuntiva parece ser cortometraje/largometraje. Pero el panorama ha cambiado radicalmente con las nuevas tecnologías y especialmente con esa poderosa plataforma revolucionaria que es Internet, medio que facilita desde la ejecución de un casting hasta la difusión de los films a nivel internacional. Ahora nos encaminamos hacia nuevos horizontes en medio de otra reconversión del arte y la industria del cine, en este caso afectando al soporte y su propagación con la cada vez más potente imagen digital, que rompe fronteras con sus amplias posibilidades de divulgación, el abaratamiento de los costes de producción, y la facilidad y control del proceso creativo. Además, las ayudas del gobierno autónomo, la proliferación de cineastas educados desde niños en la cultura audiovisual, o la existencia de una importante cantera de actores, son otros factores determinantes para el desarrollo de la creación cinematográfica en Canarias. Por otro lado, resulta preocupante lo que nos cuentan algunos jóvenes en sus cortos, demasiado influídos por el peor cine estadounidense y sus estereotipos temáticos y estéticos, y donde Canarias como contexto está prácticamente ausente. Parece irónico que sean los propios cineastas de aquí los que repitan el uso del espacio insular como puro decorado, sustrayendo su cultura y sus problemas, como tradicionalmente hizo la industria internacional del cine.



Guarapo, 1988. Teodoro y Santiago Ríos. Ríos Producciones.

TRILOGÍA DE LA EMIGRACIÓN

Gonzalo M. Pavés

Los inicios cinematográficos de Santiago y Teodoro Ríos se sitúan en el seno del fecundo movimiento amateur desarrollado en Canarias durante la década de los setenta que, con muy pocos medios, consiguieron realizar un cine de calidad. Fue un momento único en la breve historia del cine hecho en las Islas. Casi un centenar de cineastas filmaron más de doscientas películas en muy pocos años. Fue un cine comprometido, vibrante e ilusionado, una corriente que superó las dificultades técnicas que imponía el formato subestándar rodando una serie de obras que avivaron durante un tiempo el páramo cinematográfico en el que vivía el Archipiélago. Los hermanos Ríos, protagonistas activos de este movimiento, fueron los fundadores de la Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur (ATCA) y con algunos de sus cortos, como *Talpa* y *El Aleph* (adaptaciones de cuentos de Juan Rulfo y Jorge Luis Borges, respectivamente) obtuvieron numerosos premios y reconocimientos a nivel regional, nacional e internacional. Tomando una decisión audaz, en 1975 decidieron dejar atrás esta etapa de formación, fundando su propia productora cinematográfica y rodando ese mismo año su primer filme profesional, *El país de los hombres azules*, un documental «a lo National Geographic» con imágenes inéditas del Sahara Español que fue adquirido por TVE y otras cadenas de televisión extranjeras. Desde entonces hasta hoy han realizado cientos de spots publicitarios para el cine y la televisión, cortometrajes y mediometrajes de ficción y documentales, la mayor parte de ellos dedicados a la promoción turística de las Islas. *Guarapo* fue su primera gran apuesta cinematográfica y, ya desde su presentación en sociedad en 1988, el filme se constituyó en un hito del cine canario, convirtiéndose en un referente obligado a la hora de hacer cualquier balance de la producción cinematográfica en las Islas Canarias. Años más tarde, el crítico Claudio Utrera no dudaba en calificarla como «la verdadera película fundacional del nuevo cine canario». El tema escogido por los hermanos Ríos para su primer largometraje fue el de la emigración. Algo lógico, por otra parte, porque ellos mismos —como muchos otros canarios a lo largo de los siglos— son producto de ese histórico e intenso trasiego migratorio entre América y las Islas, y se sienten hijos, de alguna manera, de dos orillas. El argumento de esta película, intencionadamente sencillo y lineal, gira en torno al personaje de Benito, un campesino gomero, trabajador en las plataneras, apodado Guarapo. Con la excusa de presentar una historia de amor, anhelos y crueldad, los hermanos Ríos sitúan la acción en la posguerra española para describir las vicisitudes de su personaje en la época de la emigración clandestina hacia América.

En realidad el plan original de los hermanos Ríos era mucho más ambicioso. *Guarapo* debía ser la primera entrega de una trilogía dedicada a la emigración canaria a lo largo de la historia. La idea original era hacer una película en cada siglo sobre la relación del canario con América. Emigración forzosa por los militares a finales del siglo XIX con la guerra de Cuba como fondo; el otro era emigración clandestina durante el primer franquismo; y *San Antonio* con el tributo de sangre en el siglo XVIII. De esta primera intención, por diversas circunstancias, los hermanos Ríos sólo han podido llevar a buen puerto dos proyectos: *Guarapo* (1988) y *Mambí* (1998). La historia sobre la fundación de San Antonio de Texas por un puñado de familias canarias y cuyo título inicial iba a ser *Isleños*, de momento, ha quedado aparcada *sine die*. En el 2007 Santiago y Teodoro Ríos presentaron el que es, hasta ahora, su último largometraje titulado *El vuelo del guirre*, con el que volvieron a retomar el tema de la emigración desde una perspectiva algo diferente. En este caso describían la experiencia del retorno, del emigrante que regresa a Canarias después de cuarenta largos años de ausencia y descubre que las Islas han cambiado radicalmente. Transcurridas dos décadas desde el estreno de *Guarapo* cabría preguntarse si realmente puede hablarse hoy de un nuevo cine canario o si la producción de esta peculiar trilogía desencadenó un falso *boom* y un espejismo de expectativas. Sin duda la película de los hermanos Ríos sentó las bases políticas para la futura intervención del Gobierno regional en el campo de la cinematografía y abrió las puertas a una nueva generación de cineastas canarios (Juan Carlos Fresnadillo, Mateo Gil, Elio Quiroga, Felix Sabroso y Dunia Ayaso, entre otros) cuyos nombres, con mayor o menor intensidad, comenzaron a dejarse oír en el panorama nacional. Pero por otra parte, no es menos cierto, que la mayor parte de ellos han tenido que desarrollar su carrera fuera de nuestras Islas, signo evidente de que, a pesar del interés creciente y de la efervescencia del cortometraje en la primera década del siglo XXI, todavía se está lejos de contar con una industria cinematográfica sólida en Canarias.





Esposados, 1996. Juan Carlos Fresnadillo. La Mirada.

DEL *PARADIGMA FRESNADILLO* AL *CINE DE GUERRILLA*. LA EXPLOSIÓN DEL CORTOMETRAJE

Domingo Sola Antequera

Si algo llama la atención en el panorama cinematográfico insular de finales del siglo pasado y comienzos de éste es el *boom* protagonizado por el cortometraje. Esta especie de virus creativo ha permitido la aparición de una multitud de nuevos realizadores que se han incorporado, algunos de ellos de forma continuada, al mundo de la dirección cinematográfica.

Es cierto que la mayoría de estas obras rezuman ilusión, voluntad y frescura, a la par que inexperiencia, y nunca habrían visto la luz sin la aparición del cine digital, cambio tecnológico fundamental para entender este proceso. Bien sea gracias al HD o a las cámaras Red One (a partir de 2007), quienes han optado por un formato profesional, o bien gracias al Mini DV, quienes han preferido un mayor amateurismo y un bajo coste, la utopía de hacer cine ha dejado de serlo.

Realmente en muchas ocasiones se ha carecido de los medios técnicos y de los recursos económicos necesarios para poner en marcha los proyectos, así que la mayoría de los nuevos directores han abordado sus trabajos desde la modestia pero con expectativas de profesionalización, con intención de que sus obras no sólo se quedaran en el estreno o colgadas en la web sino que su vida se continuara por los numerosos festivales que hay en el resto del Estado, y que con un poco de suerte se convirtiesen en el primer paso de una posterior carrera. En este sentido no parece que, en la mayoría de los casos, los cortometrajes sean un fin en si mismos, sino todo lo contrario.

El cambio digital por lo tanto ha permitido un furor creativo sin precedentes, que ha sorteado todo tipo de dificultades y que ha visto en la meteórica carrera de Juan Carlos Fresnadillo un espejo en el que mirarse; quien de ser seleccionado para los Oscars con su corto *Esposados* ha terminado trabajando en Hollywood, en la secuela de *28 semanas*, en *Intruders,* reciente proyecto para Universal Pictures y en el posible remake de *El cuervo*, para Relativity Media. Aún así, siendo el más importante no es el único referente para las nuevas generaciones, pues en los noventa estrenaron obras Javier Fernández Caldas, Andrés M. Koppel o Roberto Santiago, para la productora tinerfeña La Mirada.

En este proceso no podemos obviar el empuje del *Festivalito de La Palm*a (2000) o de, especialmente, *Canarias Rueda* (2003) y su impulso a la filmación casi compulsiva en el espacio insular; como tampoco podemos hacerlo en el campo de la formación y de la difusión con los talleres especializados de los Cabildos de Tenerife y Gran Canaria, del Gabinete Audiovisual Miguel Brito de La Palma, de la Escuela de artes creativas Eduardo Westerdhal o del Foro Canario del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Más recientemente destaca el Laboratorio de Escritura Audiovisual de Canarias (LEAC), coordinado por Rolando Díaz y Andrés M. Koppel o lo seminarios dirigidos por Mercedes Afonso en La Escuela Encantada. También es cierto que las subvenciones de las administraciones locales han sido continuadas, sobre todo por el interés «turístico» de convertir a las Islas en un plató natural, para lo que lógicamente habría que crear un tejido industrial que lo permitiera, aunque la autofinanciación y la colaboración desinteresada de la mayoría del equipo en la realización de los proyectos ha sido la norma más común, así como la asunción por parte de unos pocos de la mayor parte de las funciones durante los rodajes.

Haciendo un breve recuento, en los últimos diez años se han rodado más de quinientos cortos, obra de más de un centenar de realizadores, aunque la mayor incidencia se haya producido en la primera mitad de la década, sobre todo como consecuencia de las primeras ediciones de *Canarias Rueda* (el pasado 2010 ha celebrado la sexta), del pase de los trabajos en la TVC y del trabajo de Mercedes Afonso y José Víctor Junco desde *La Palma rueda.*

Sería en este ambiente desde el que surgiría el por los propios autores denominado como *«Cine de Guerrilla»*, abogando por experiencias renovadoras tanto en la estética, como en la dramatización y la realización; con su desafiante grito estratégico: *¡El celuloide ha muerto! Por favor, no traigan flores.*

En fin, deberemos de estar pendiente los próximos años para ver por dónde respiran las futuras obras de David Baute, Ado Santana, José A. Alayón, Guillermo Ríos, Mercedes Afonso o Roberto Pérez Toledo, entre otros muchos, en cuyas manos pudiera estar el futuro de la creación audiovisual en estas Islas.

BIBLIOGRAFÍA

A.: «Zaya: Canarias me precipitaba hacia el abismo», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de febrero 1984.

AIZPURU, Margarita: *La performance expandida*, Sala de Arte Puerta Nueva, Córdoba, 2006.

ALAMINOS, Eduardo: «Los Zaj: Secreto a voces: una versión», *Artes Plásticas*, nº 14, Barcelona, 1977.

ASTIÁRRAGA, Carlos: *Jugando con bolas*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

ARMAS MARCELO, J.J.: *García Álvarez*, ViceConsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1995.

AZNAR ALMAZÁN, S., *El arte de acción*, Nerea, Madrid, 2000.

AA VV: «Actions and Performance», en *Art & Artists*, Londres, 1973.

——, *Fuera de formato*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 1983.

——, *Fotografía en Canarias. Historia 1.* Instituto de Estudios Hispánicos, Filmoteca de Canarias, Puerto de la Cruz, 1989.

——, «Arte de Acción», *Sin Número*, Vol. I, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1996.

——, *Concha Jerez. En el umbral de la mirada*, Ayuntamiento de Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 1997.

——, *Un siglo de producción de cine en Canarias, 1897-1997*, Cabildo de Gran Canaria/Filmoteca Canaria, Las Palmas, 1997.

——, *La mirada del testigo el acecho del guardián. Concha Jerez, José Iges*, Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1998.

——, *Out of actions. Between performance and the object 1949-1979*, Thames & Hudson, Nueva York, 1998.

——, «Dossier: Historia del cine en Canarias», *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, nº 182, 2000.

——, *Rodajes en Canarias (1896-1950)*, Tomo I, Filmoteca Canaria, 2004.

——, *Jorge Lozano Vandewalle*, Filmoteca Canaria, 2006.

BARBER, Llorenç: *Zaj, historia y valoración crítica,* (tesina), Madrid, Universidad Complutense, 1978.

——, «Zaj, anarquismo musical español de los sesenta», *Punto y Coma*, nº 11-12, Barcelona, 1978.

——, «Acercamientos varios al fenómeno Zaj desde el mundo musical», en *Zaj*, MNCARS, Madrid, 1996.

BARCE, Ramón: «Un nuevo tipo de teatro musical», *ABC*, Madrid, 16 febrero 1965.

——, «Vanguardia. Música experimental en Madrid», *Indice*, nº 193, Madrid, 1965.

——, «Una música que no se oye (porque no suena)», *Informaciones*, Madrid, 4 mayo 1972.

——, «L'avantguarda i jo», *Revista Musical Catalana*, nº 59, Barcelona, 1989.

BATTCOK, G. Y NICKAS, *R.* (Ed.): *The Art of Performance: A critical Anthology*, Dutton & Company, Nueva York, 1984.

BETANCOR PÉREZ, Fernando: «El espectáculo cinematográfico en Las Palmas de Gran Canaria en la década de 1920», *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*, Casa de Colón, Las Palmas, 1996.

——, «Las Palmas de Gran Canaria y sus cines olvidados: Aproximación a la historia de la arquitectura cinematográfica a través de los proyectos que quedaron en el papel», *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Casa de Colón, Las Palmas, 1998.

BONONO, GABRIELE (ED.): *Walter Marchetti*, Morris and Helen Belkin Art Gallery/ ArchivioFrancesco Conz, Vancouver/ Verona, 1999.

BRITTO JINORIO, Orlando: *Performando 2002. Homenaje a Manuel Padorno. Encuentro de acciones y performances de Gran Canaria*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.

BRONSON, A. Y GALE. (Ed.): *Performance by Artists*, Art Metropole, Toronto, 1979.

CABRERA DÉNIZ, Dolores: «Historia versus cine: *Tirma* o la falsa "crónica" de la conquista de Canaria», *XI Coloquio de*

Historia Canario-Americana, Casa de Colón, Las Palmas, 1994.

——, «Mujeres isleñas de Tenerife abasteciendo de carbón a barcos de la escuadra: Una incógnita en la producción Lumiére de 1896», *Latente*, Universidad de La Laguna, nº 2, 2004.

CABRERA DÉNIZ, Gregorio: *Cine y control social en Canarias (1896-1931)*, Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 1990.

CALLEJA, José Manuel Y SARMIENTO, José Antonio: *17 (Antología de la poesía experimental española)*, La Cloaca, Barcelona, 1980.

CAMPUZANO MEDINA, Mª del Carmen: «Canarias y Noroeste de África en los noticiarios cinematográficos españoles (NO-DO), 1943-1956», en *III Aula Canarias y el Noroeste de Africa,* Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1993.

CARLSON, M.: *Performance. A critical Introduction*, Routldge, Nueva York, 1996.

CARNERO, Aurelio: «Cine canario: Una crítica a la razón fílmica», en *VII Festival Intemacional de Cine de Canarias,* Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 1988.

——, «La historia de un cine-club», en *Fetasa,* nº 1, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

CARNERO, Aurelio Y PÉREZ ALCALDE, J. A.: *El cine en Tenerife (Apuntes para una historia)*, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1996.

CASTILLEJO, José Luis: *La caída del avión en el terreno baldío,* Madrid, 1967.

——, *Actualidad y participación,* Madrid, Tecnos, 1968.

——, *La política,* Madrid, 1968.

——, *The book of i´s,* Madrid, 1969.

——, «La nueva escritura», *Tropos,* nº 5, Madrid, 1972.

——, *The book of eighteen letters,* Madrid, 1972.

——, *El libro de la letra,* Madrid, 1993.

——, *La escritura no escrita,* Cuenca, Centro de Creación Experimental, 1996.

——, *La sensibilidad de lo actual,* Madrid, Radikales Livres, 1998.

——, *El libro de la J,* Milán, Alga Marghen, 1999.

——, *Tlalaatala,* Milán, Alga Marghen, 2001.

——, «Walter Marchetti: Una amistad», *Olobo,* nº 2, Cuenca, 2001.

CASTRO BORREGO, Fernando: *Juan Hernández,* Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1991.

CHARLES, Daniel: «Zaj: Tao y Posmodernidad», *Fuera de formato,* Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1983.

——, «Zaj, o el esplendor del vacío», *Quaderns Fundació Caixa de Pensions,* nº 39, Barcelona, 1988.

——, «Zaj: una poética de la lítote», en *Zaj en Canarias 1964-1990,*Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1990.

DÍAZ-BERTRANA, Carlos: *Últimas tendencias del arte en Canarias,* Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

——, *Walter Marchetti. Música visible,* Centro Atlántioc de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

DÍAZ BETHENCOURT, José: «Historia no concluída del cine canario», *La Gaceta de Canarias,* La Laguna, febrero-mayo de 1990.

——, «Canarias como decorado fantástico», *Rosebud,* nº 3-4, Aula de Cine, Universidad de La Laguna, 1993.

——, «Gran Canaria como decorado cinematográfico. *Moby Dick* (1954-55)», *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, Casa de Colón, Las Palmas, 1994.

——, «Pituka de Foronda, un viaje sin retorno», en *De Dali a Hitchcock Los Caminos en el Cine,* Actas del V Congreso de la AEHC, La Coruña, 1995.

DÍAZ CUYÁS, José: «Zaj.Tonto el que lo lea», *Arena,* nº 2, Madrid, abril 1989.

DIERCKX, Isabelle Y GARCÍA, Katia: *«Cine Canario…», un espacio abierto*, Ateneo de La Laguna, 2000.

DULCE, José Andrés: «Filmoteca: El pariente pobre del Gobiemo», *El Día,* Santa Cruz de Tenerife, 23 de mayo, 1992.

FERRER, Esther: *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa,* Diputación Foral de Guipuzkoa, 1998.

——, *Esther Ferrer,* Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1999.

FERNÁNDEZ, Loló: *1898. El siglo de la imagen. 1998,* CajaCanarias, Santa Cruz de La Palma, 1998.

FERNÁNDEZ AROZENA, Benito: *Butaca de pasillo,* Idea Press/CCPC, Santa Cruz de Tenerife, 1996.

GARCÍA-ALCALDE, Guillermo: «El gesto de Prometeo», en *Homenaje a Lorenzo Godoy,* Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

——, «Azar, tiempo y espacio en Juan Hidalgo», XVI Festival de Música de Canarias, 2000.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel: *Álamo*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1993.

GARCÍA YÁNES, Sonia Y SÁNCHEZ PÉREZ, Luis: «Santa Cruz de Tenerife, 1900-1910: Cine, cinematógrafos y cinéfilos», en *Rosebud,* nº 6, Aula de Cine, Universidad de La Laguna, 1996.

GARHEL, Pedro: *Atlántida*, Sala A ua Crag, Aranda de Duero, 1988.

GOLDBERG, R: *Performance. Live Art 1909 to the present*, Thames & Hudson, Londres, 1979. Existe una versión en castellano publicada por Destino en 1996 bajo el título *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente.*

——, *Performance. Live Art from Futurism to the Present*, Abrams, Nueva York, 1988. Este título es una revisión del texto de 1979.

——, *Performance. Live Art since the 60s*, Thames & Hudson, Londres, 1998.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Automoribundia*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1948.

GONZÁLEZ, Franck: «Otros lenguajes del arte en Canarias. las últimas décadas (1970-1996)», En *Introducción al Arte en Canarias*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

——, *Radio de Acción en torno a la performance en Canarias 1964-2000*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

GONZÁLEZ GILI, Nuria: «Expresiones intermedia», en *El Museo Imaginado*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.

GOROSTIZA, Jorge: «Miguel Brito, pionero del cine», *Diario de* Avisos, Santa Cruz de Tenerife, 21 de junio, 1992.

——, «Política de cine», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de mayo, 1993.

——, «Canarias en los caminos cinematográficos como lugar de tránsito entre continentes», en *De Dali a Hitchcock. Los Caminos en el Cine*, Actas del V Congreso de la AEHC, La Coruña, 1995.

——, «La primera película rodada en Canarias», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de agosto, 1998.

GUERRA PÉREZ, José Alberto: *Yaiza Borges. Aventura y utopía*, Filmoteca Canaria, 2004.

GUTIÉRREZ QUINTERO, Marcelo: *Apuntes sobre el cinematógrafo en El Hierro*, Cabildo de El Hierro, 2003.

HIDALGO, Juan: *De Juan Hidalgo (1961-1971)*, Madrid, 1971.

——, *De Juan Hidalgo 2 (1971-1981)* Baobab, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

——, *De Juan Hidalgo (1981-1988)*, Madrid, Galería Estampa, 1989.

——, *De Juan Hidalgo (1961-1991)*, Valencia, Pre-Textos, 1991.

——, *Viaje a Argel* (1966), Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

——, *Juan Hidalgo*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1994.

——, *Versículos y notas* (Viaje a Sanet), Valencia, Mà d'obra, 1995.

——, *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (3 CDs), Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1997.

——, *Juan Hidalgo. De misterios*, Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Lanzarote, 2001.

HIGGINS, Dick: *A Zaj Sampler (Works by the ZAJ group of Madrid)*, Nueva York, Something Else Press, 1967.

ILLANA, Fernando: *Persona. Materializaciones del fluir. Concha Jerez-José Iges*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2005.

JEREZ, Concha: *Caixa de Quotidianitat*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1988.

——, *Interferencias*, Museo de Bellas Artes, Santander, 1996.

——, *La fosca del mirall*, Institut Municipal de Acció Cultural, Mataró, 1997.

JEREZ, Concha E IGES, José: *Estrategias de interferencias: Concha Jerez y José Iges conversan con José Iges y Concha Jerez*, Universidad Politecnica de Valencia, Servicio de Publicaciones, Valencia, 2009.

——, *Argot*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2009.

JIMÉNEZ, Carlos: «Zaj: el oído en el ojo», *Lápiz*, nº 56, Madrid, 1989.

——, *Juan Hidalgo-Zaj y la generación del 51*, Las Palmas, Centro Insular de Cultura, 1990.

JUNCO, Víctor: «Invención del cine en relieve en Canarias», en *Rosebud*, nº 5, Aula de Cine, Universidad de La Laguna, 1995.

LEIVA, Jorge: «Homenaje a Juan Álvarez García. El músico canario del cine español», *La Gaceta de Canarias*, La Laguna, 26 de junio, 1994.

MARCHETTI, Walter: *Arpocrate seduto sul loto*, Madrid, 1966.

——, *Con vista sui suoni. Musica in secca*, Génova, Masnata, 1995.

MARTÍN, Fernando Gabriel: «Hacia un Cine Canario: La altemativa Latinoamericana», en *I Jornadas de Estudios Canarias-América*, Caja General de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1980.

——, «Cine y fotografia en *Gaceta de Arte», en Gaceta de Arte, 1932-1935*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1989.

——, «El Festival de Cine Ecológico del Puerto de la Cruz», *Disenso*, nº 1, Las Palmas, 1992.

——, «Cine y Vanguardia en Canarias», En *Canarias. Las Vanguardias Históricas*, (Andrés Sánchez Robayna, Ed.), CAAM-Gobierno de Canarias, Las Palmas, 1992.

——, «El fraude cinematográfico del Gobierno Canario», en *La Gaceta de Canarias*, La Laguna, 8-V-1992.

——, «La primera película canario-cubana», *Disenso,* nº 5, Las Palmas, 1993.

——, «El cine y la izquierda en Tenerife durante la República: Progresía, producción y cultura», en Mª Isabel Navarro (Ed.), *Internacional Constructivista frente a Internacional Surrealista,* Cabildo de Tenerife, 1999.

——, «Los primeros años del cine en Canarias, 1896-1900», en *Artigrama,* nº 16, Universidad de Zaragoza, 2001.

MARTÍN, Fernando Gabriel Y FERNÁNDEZ AROZENA: *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias,* Ayuntamiento de La Laguna, 1997.

MARTÍN, Fernando Gabriel Y GOROSTIZA, Jorge: «Los orígenes del cine en Canarias», en *La llegada del cinematógrafo a España,* Gobierno de Cantabria, Santander, 1998.

MARTÍN, Fernando Gabriel Y GUEDES RAMÍREZ, Enrique: «Canarias», en *El Cine y las Autonomías,* tomo II, Film Historia-PPU, Barcelona, 1997.

MARTÍN DE ARGILA, María Luisa Y ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos: *De Juan Hidalgo (1957-1997),* Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

MARZO, Jorge Luis: *Entorn a la performance. Cicle Tangents.* Sala Montcada, Fundació La Caixa, Barcelona, 1992.

MEDINA, Ángel: *Ramón Barce en la vanguardia musical española,* Universidad de Oviedo, 1983.

MINCHINELA, Raúl: «Zaj: el nombre lo dice todo», *Mondo Brutto,* nº 24, Madrid, 2001.

MOLINA ALARCÓN, Miguel: «La *performance* española avant la lettre: del Ramonismo al Postismo (1915-1945)», en *Chámalle Z. IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, Vigo, 2008. La conferencia completa está en www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_la_performance_avant.pdf

NAVARRO SEGURA, María Isabel: *Conca. Una vanguardia y su época,* Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1994.

OLIVARI, Sergio: «Crónica de una Epopeya», en Juan del Río Ayala, *Tirma,* Edirca, Las Palmas, 1990.

PADORNO, Manuel Y CABRERA, Javier: *Poema del Faro. Juan Hernández,* Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

PARDO LUTZARDO, Ignacio: «Las tres primeras décadas», en AA VV, *Historia de la Fotografía Española, 1839-1986,* Sociedad Española de Historia de la Fotografía Española, 1986. pp. 101-108.

PAVÉS BORGES, Gonzalo: *«Grand Canary:* El viaje imaginado de la Fox», *en De Dalí a Hitchcock. Los Caminos en el Cine,* Actas del V Congreso de la AEHC, La Coruña, 1995.

PÉREZ, David: *A propósito de Zaj y de Juan Hidalgo y la promiscuidad zaj* (Tesis doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, 1992.

——, «El arte sin géneros: Juan Hidalgo, sus etcéteras y el Viaje a Argel», *Comunicación y Estudios Universitarios,* nº 3, Valencia, 1993.

PÉREZ-ALCALDE, José Antonio: *Los cineclubes Universitario y Naútico (1953-1969),* Filmoteca Canaria, 2005.

PÉREZ CRUZ, Juan Antonio: «Historia de la fotografía en Gran Canaria y su valor documental», *La Provincia,* Las Palmas de Gran Canaria, 6 de abril de 1989.

——, «La popularización de la fotografía en Canarias», *La Provincia,* Las Palmas de Gran Canaria, 13 de abril de 1989.

PLATERO, Carlos: *El cine en Canarias,* Edirca, Las Palmas, 1981.

QUIÑONERO, Juan Pedro: «Zaj, una ruina», *Informaciones,* Madrid, 1972.

RAMÍREZ GUEDES, Enrique: «Claudio de la Torre, de París a Madrid: El camino de un cineasta», *Un mes de Cine,* Filmoteca Canaria, Las Palmas, octubre/noviembre 1995.

——, «Josefina de la Torre, el cine por los cuatro costados», *Cien años de Cine Español,* Actas del VI Congreso de la AEHC, Barcelona, 1995.

——, «La producción cinematográfica en Canarias: El concurso de argumentos del Cabildo Insular de Tenerife de 1926-27», *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994),* Casa de Colón, Las Palmas, 1996.

——, *El espectáculo cinematográfico en La Laguna,* Ayuntamiento de La Laguna, 2002.

ROCA ARENCIBIA, Luis: *El sueño del Monopol. Francisco Melo Sansó,* Filmoteca Canaria, 2009.

RUIZ RODRÍGUEZ, Álvaro: «La arquitectura de los Multicines en Canarias», en *Homenaje al Dr. Juan Régulo,* tomo IV, Santa Cruz de Tenerife, 1991.

——, *El Templo Oscuro. La Arquitectura del Cinematógrafo en Tenerife,* 1897-1992, Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1993.

SALDÍAS, Ramón: «Subvenciones al cine canario y la utopía», *La Provincia,* Las Palmas, 6 de diciembre, 1992.

SAN JUAN, Boris W.: *El sueño amateur. Provincia de Las Palmas,* Filmoteca Canaria, 2007.

SÁNCHEZ-GIJÓN, Ana: «Apuntes sobre la producción cinematográfica en Canarias», *La Provincia,* Las Palmas, 10 de enero, 1995.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: «Para escribir acerca de Juan Hidalgo», *Literradura,* nº 1, Barcelona, 1976.

SANDOVAL MARTÍN, Mª Teresa: «Las Islas Canarias en los orígenes del cine: Los documentales de la casa Gaumont», *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Casa de Colón, Las Palmas, 1998.

——, «Dos visiones diferentes de una escala en Canarias: Los documentales del explorador Schomburgk y del aviador Pluschow sobre sus viajes a Liberia y Tierra del Fuego (1923-1931)», en *XVI Coloquio de Historia Canario-Americana*, Casa de Colón, Las Palmas, 2004.

SARMIENTO, José Antonio: «La poesía experimental española», *Doña Berta*, nº 3, Madrid, noviembre 1982.

——, *Marinetti y otros. La cocina futurista,* Ultismo, Madrid, 1985.

——, *Las palabras en libertad,* Hiperión, Madrid, 1986.

——, *Zaj,* Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1987.

——, *La otra escritura. La poesía experimental española,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 1987.

——, *Zaj en Canarias 1964-1990,* Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1990.

——, *La otra escritura,* Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 1990.

——, *La poesía fonética,* Libertarias, Madrid, 1990.

——, *Críticas a un concierto zaj,* 491, Cuenca, 1991.

——, *Críticas a un concierto zaj,* Cuenca, 1991.

——, *Marinetti: La radio futurista,* Radio Fontana Mix, Cuenca, 1993.

——, «Críticas a un concierto zaj (2)», *La Nevera,* nº 1, Albacete, 1993.

——, *7 poetas experimentales,* Menú, Cuenca, 1994.

——, *El Arte de la Acción,* Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1999.

——, *Zaj: Concierto de teatro musical,* Juan de Mairena Editores, Córdoba, 2007.

——, *La música del vinilo,* Taller de Ediciones, Centro de Creación Experimental Universidad de Castilla La Mancha, Madrid, 2009.

——, *Escrituras en libertad,* Seacex, Madrid, 2009.

SARMIENTO, José Antonio (Ed.): *Zaj,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

——, «Correspondencia Zaj-Dick Higgins», *Sin Título,* nº 6, Cuenca, 1999.

SARMIENTO José Antonio Y BARREDA, José María: *Ultra,* Visor, Madrid, 1993.

SARMIENTO, José Antonio Y MANCEBO, Juan A.: *Luigi Russolo. El arte de los ruidos,* Centro de Creación Experimental, Cuenca, 1997.

SAYRE, H.M.: *The object of the Performance. The American Avant-Garde since 1970,* Chicago University Press, Londres, 1989.

SOLA ANTEQUERA, Domingo: «¿Hollywood en Canarias? Proyectos para el establecimiento de una industria cinematográfica», en *Tebeto,* nº 7, Cabildo deFuerteventura, 1997.

——, «Aportes de las cinematografías foráneas a los recientes proyectos del audiovisual en Canarias: El ICAIC», en *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine español,* Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España/Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, 1999.

——, «El cine según Yaiza Borges», en *El cine español durante la transición democrática (1974-1983),* Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España/Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, 2005.

SOLA ANTEQUERA, Domingo Y RODRÍGUEZ HAGE, Teresa: «Sobre la exhibici6n de Cine Español en Canarias», en *Vegueta,* nº 1, Universidad de Las Palmas, 1992.

SONTAG, Susan: «Los happenings, un arte de yuxtaposición radical», en *Contra la interpretación,* Alfaguara, Madrid, 1996.

TEIXIDOR CADENAS, Carlos: *La fotografía en Canarias y Madeira. La época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina, 1839-1900.* Carlos Teixidor Cadenas, Madrid, 1999.

——, «Historia de la fotografía canaria. Panorama General», en AA VV, *Historia de la Fotografía Española, 1839-1986,* Sociedad Española de Historia de la Fotografía Española, 1986. pp. 108-114.

VALCÁRCEL MANESCAU, Ernesto: *Poco antes, poco después,* Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1999.

VEGA, Carmelo: «1930-1990: luces y sombras en la fotografía canaria», Catálogo de la exposición *El Museo Imaginado. Arte Canario, 1930-1990,* organizada por el CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.

——, «Los espectáculos visuales en Canarias en el siglo XIX: de los Gabinetes Opticos al Cinematógrafo», *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988),* tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1991.

——, *La Isla Mirada. Tenerife y la Fotografía (1839-1939),* Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2 vols., 1995 y 1997.

——, «Maneras de mirar una isla», Catálogo de la exposición *La isla taller. Imágenes de la naturaleza en el arte canario de fin de siglo,* Sala de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, mayo-junio de 1999, Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1999.

——, *La voz del fotógrafo. Textos y docu-*

mentos para la Historia de la fotografía en Canarias (1839-1939), Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2000.

——, *Derroteros de la fotografía en Canarias, 1839-2000*, CajaCanarias y La Caja de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2002.

——, «Orientaciones de la fotografía última en Canarias», en AA VV, *Arte contemporáneo en Canarias. Una visión más*, Fundación Mapfre Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

VILAGELIU, Josep: «La soledad de fondo del cine canario», *La Gaceta de Canarias,* La Laguna, 2 y 3 de enero, 1990.

——, «La otra cara del XI Festival de Cine Ecológico y de la Naturaleza: Diario de una crisis», *La Gaceta de Canarias,* La Laguna, del 29 de noviembre de 1992 al 9 de enero de 1993.

——, «El largo viaje del cine canario: La llegada a Cuba», *La Gaceta de Canarias,* La Laguna, 23 de enero, 1993.

——, «Richard Leacock, la pureza de la mirada», *La Gaceta de Canarias,* La Laguna, 20 de marzo, 1993.

——, «La asignatura canaria: El test del cine canario», *La Gaceta de Canarias,* La Laguna, 20 de junio, 1993.

VILAGELIU Josep (Ed.): *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico*, T & B Editores, Madrid, 2004.

ZAYA: «Among Tea, la conciencia del porvenir», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de abril 1976.

——, *Zaya, el eco de los espejos blancos*, Ediciones independientes, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

——, «Among Tea, la conciencia del porvenir», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de noviembre de 1991.

ZAYA, Antonio Y ZAYA, Octavio: «Hacia la conciencia del porvenir», *Fablas*, Núm. 68, Las Palmas de Gran Canaria, 1976.

ZAYA, Antonio: *Dámaso a Cuba*, Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

ZAYA, Octavio: «Zaj y Fluxus», Madrid, *Arena*, nº 2, abril 1989.








Gobierno de Canarias

